WALTER BENJAMIN

# El París de Baudelaire

Traducción de Mariana Dimópulos

Por su insatisfacción frente al dominio de la burguesía, Baudelaire logró expresar más de su época que lo enunciado por cualquier otra creación literaria de temática social, pero fueron necesarias las interpretaciones de Walter Benjamín —señala Rolf Tiedemann—, para descubrir en el poeta al historiador oculto de aquello en lo que se convertirían, bajo el capitalismo, los proveedores de la fuerza de trabajo.

El libro *Charles Baudelaire. Un poeta lírico en la era del auge del capitalismo*, proyectado inicialmente en el marco del *Libro de los pasajes*, al igual que éste, quedó inconcluso. Este volumen reúne los textos centrales de ese legado: «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» y «Sobre algunos temas en Baudelaire», pensados como capítulos pero que constituyen en sí trabajos cerrados, y «Zentralpark», que recopila fragmentos y notas que permiten un examen acabado del fundamento filosófico de los dos primeros. Además, se incluye el *exposé* «París capital del siglo XIX», borrador en el que Benjamin expone sucintamente el marco temático del *Libro de los pasajes*, y el prólogo de Tiedemann a los tres primeros textos en la edición alemana de 1974.

Este libro es, sin duda, el abordaje más completo a las reflexiones de Benjamin en torno a Baudelaire y las relaciones entre poesía y capitalismo.

Walter Benjamin

# El París de Baudelaire

**ePub r1.1**
**Titivillus** 05.08.2022

Walter Benjamin, 2012
Traducción: Mariana Dimópulos

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

# INTRODUCCIÓN

## Baudelaire, un testigo en contra de la clase burguesa

### *Rolf Tiedemann*

El libro *Charles Baudelaire. Un poeta lírico en la era del auge del capitalismo* pertenece al conjunto de los proyectos incompletos de Benjamin. En el legado de su obra existen de este proyecto, por un lado, los textos «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» y «Sobre algunos temas en Baudelaire», en sí dos trabajos cerrados pero que son solo una parte del libro planeado por Benjamin; además, el último de estos textos representa una revisión de una sección del primero. Por otro lado, se conservaron numerosos fragmentos, extractos, borradores y notas de las diversas fases del trabajo sobre Baudelaire. Todo este material pertenece al marco de los «Pasajes de París», la obra más importante de Benjamin, que también quedó inconclusa y en la que trabajó desde 1927 hasta su muerte en 1940. Cuando en 1937 excluyó del *Libro de los pasajes* el trabajo sobre Baudelaire, lo hizo movido por razones tanto internas como externas. Benjamin debe haber dudado cada vez más de la posibilidad de realizar esa construcción histórico-filosófica del siglo XIX que se proponía la obra de los pasajes; el trabajo de Baudelaire

debía funcionar al menos como un «modelo en miniatura» (I, 1073) [1] de aquella. Fue gracias a Max Horkheimer, que le encargó el texto para la revista *Zeitschriftfür Sozialforschung*, que Benjamin tuvo la posibilidad de hacerlo. «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» fue escrito entre el verano y el otoño de 1938. Si bien, en un principio, Benjamin había pensado en un capítulo que formara parte del libro de los pasajes, en el transcurso del trabajo el plan original terminó convirtiéndose en el de un libro aparte sobre Baudelaire. Las tres secciones del texto de 1938 debían formar la segunda parte de este libro para el que se habían proyectado tres partes. Theodor W. Adorno, quien al igual que Benjamin era miembro del Institut für Sozialforschung, sometió el artículo a una crítica exhaustiva en una carta del 10 de noviembre de 1938 (cf. I, 1093-1100), que demostró ser sumamente productiva para el desarrollo posterior del proyecto de Benjamin. El resultado se encuentra en «Sobre algunos temas en Baudelaire», que Benjamin comenzó a fines de febrero de 1939. Hacia finales de julio de ese año el texto fue enviado a Nueva York —sede de la redacción—, y a principios de enero de 1940 apareció en el último número que se publicó de la revista en Europa. A pesar de su autonomía respecto del primero, dentro de la estructura del libro proyectado este artículo debía ocupar el lugar de la sección sobre el *flâneur* del trabajo de 1938 (cf. I, 1118, 1122 y 1124).

En la construcción del libro completo, tal como Benjamin la imaginó en el otoño de 1938 al terminar el texto «El París del Segundo Imperio en Baudelaire», estaba prevista una primera parte con el título «Baudelaire como alegórico», dedicada a un «planteamiento del problema», para cuya «resolución» el texto «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» debía aportar los «datos necesarios» en la segunda parte; la resolución misma del problema quedaba reservada para una tercera parte final: «La mercancía como tema de la poesía» (I, 1091)[2]. De las partes primera y tercera existen únicamente estudios y trabajos preparatorios en el legado de Benjamin en Frankfurt. Se trata, por un lado, del legajo «J» dedicado

a Baudelaire, que representa el más extenso conjunto de materiales y apuntes para la obra de los pasajes. Por otro lado, existen dos legajos con notas surgidas en el marco del trabajo en el libro ya independiente sobre Baudelaire: uno con indicaciones para interpretaciones de diversas poesías de *Les fleurs du mal*; el otro con fragmentos teóricos, bajo un título que los unificaba: «Zentralpark». A su vez, las notas de «Zentralpark» fueron extraídas, en muchos puntos, del legajo «J» de la obra de los pasajes. Finalmente, se conservó un gran número de hojas sueltas que abarcan esquemas de disposición, cuadros de contenido, tesis y notas[3]. Benjamin no pudo concretar su plan de concluir el libro sobre Baudelaire. En un principio, se interpuso el trabajo en las «Tesis sobre el concepto de Historia»; luego quedó imposibilitado por la huida de Benjamin ante las tropas nazis, huida que lo condujo a la muerte. Dos cartas, una a Horkheimer del 1.º de agosto de 1939 y otra a Adorno del 6 (cf. I, 1123-1125), son prueba de la forma en que Benjamin imaginaba el libro después de haber terminado su ensayo «Sobre algunos temas en Baudelaire» —texto que Adorno definió como «uno de los testimonios histórico-filosóficos más grandiosos de la época[4]»—; esta nueva forma suponía una considerable revisión del plan original, que había sido enviado a Horkheimer el 28 de septiembre de 1938 junto con «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» (cf. I, 1089-1092). Es difícil decidir con certeza si en una cana enviada dos meses más tarde a Horkheimer (cf. I, 1127), el 30 de noviembre de 1939, queda anunciado un nuevo proyecto de modificación. Sea como sea, en agosto de 1939 Benjamin seguía hablando de «Sobre algunos temas en Baudelaire» como la segunda sección de la parte media del libro. Así como en total este libro debía tener tres partes, la segunda parte tendría, a su vez, tres secciones: para la primera —correspondiente en «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» a la sección «La bohemia»— quedaban reservados «los temas del pasaje, del *noctambulisme*, del folletín, así como la introducción teórica del concepto de fantasmagoría», y para la tercera sección —

correspondiente a «La modernidad» en la primera versión— «el tema de la huella, del tipo, de la empatía con la mercancía» (I, 1124). Benjamin no dice expresamente si para la primera y tercera parte del libro seguían vigentes los viejos temas de 1938 —«Baudelaire como alegórico» y «La mercancía como objeto poético»—, pero podemos suponer que así era. Sin embargo, en noviembre de 1939 aseguraba que solo quedaban por escribir dos capítulos que, junto con el texto «Sobre algunos temas en Baudelaire», ya conformarían el libro entero. Sea cual fuere el caso: o que Benjamin lo haya formulado laxamente en esta carta escrita apenas hubo regresado del centro de detención, o bien que realmente el plan del libro de Baudelaire preveía una reducción drástica: Benjamin nunca llegó a redactar ninguna de las otras partes del libro. Sin embargo, tanto los fragmentos de «Zentralpark» como el resto de las notas en el legajo «J» de la obra de los pasajes contienen abundante material que, sin dudas, estaba destinado a entrar en las partes que quedaron sin escribir del libro de Baudelaire.

Ante todo en «Zentralpark» hallamos reflexiones que nos ofrecen una cierta idea de lo que hubieran sido estas partes no escritas. Tanto el tema de la primera parte —«Baudelaire como alegórico»— así como aquel de la tercera —«La mercancía como objeto poético»— quedan delineados en «Zentralpark». La estatura del proyecto sobre Baudelaire, donde Benjamin arriesgó realmente todo para recobrar la especulación para la filosofía —al menos en «Sobre algunos temas en Baudelaire»— después de que ya hubiera llegado su hora, solo podrá revelarse por completo cal estudiar los otros trabajos preparatorios. Vale para este libro de Benjamin lo que Adorno dijo sobre el libro de los pasajes: con la muerte de Benjamin, «que interrumpió el acabado de una gran obra, la filosofía quedó privada de lo mejor que haya podido esperar alguna vez[5]».

Terminado el trabajo de 1938, Benjamin manifestó que había que «dar cierta importancia al hecho de que los fundamentos filosóficos del libro entero» sobre Baudelaire «no eran comprensibles» a partir de la parte intermedia, la de «El París del Segundo Imperio» (I, 1091). En «Sobre algunos temas en Baudelaire», el texto de 1939, estos fundamentos filosóficos quedaron delineados con mayor claridad; pero solo la totalidad de las notas, que como una maleza rodea a estos dos ensayos, permitirá un examen completo de estos fundamentos. Según Benjamin, Baudelaire es un «testigo» «en el pleito judicial histórico que el proletariado hace a la clase burguesa» (V, 459). La teoría materialista debía salvar el carácter de testigo de la obra de Baudelaire. Benjamin planeaba una «digresión metódica» que tratara «la diferencia decisiva entre una 'salvación' y una apología» (I, 1150). La categoría de la salvación representa una de las más antiguas concepciones filosóficas de Benjamin, que une como una pinza la temprana fase metafísica de su pensamiento con la marxista más tardía, y en la que frente al interés en el puro provecho político, en la utilidad inmediata del arte en la lucha de clases, que el Benjamin del último período conoció de bastante cerca, se imponía una y otra vez el interés en el conocimiento. Y esto pertenece auténticamente a Marx: así como Benjamin buscó distinguir en el arte alegorisante de Baudelaire la verdad sobre la burguesía, el procedimiento de Marx se proponía concebir las formas fetichistas de las categorías económicas como necesarias históricamente. La crítica de la economía política no significaba una negación abstracta; la teoría socialista jamás sacrificó, allí donde fue científica, el doble sentido de la *Aufhebung* hegeliana, en tanto supresión y conservación. De esta forma, tampoco Benjamin criticó la alegoría de Baudelaire como técnica artística, superada y dejada de lado por la historia, sino que más bien se propuso develar en su especificidad histórica los momentos que le confirieron su carácter de testigo del Segundo Imperio y que, precisamente por esto, al

mismo tiempo señalan objetivamente más allá de esta época. Con este proyecto, Benjamin quedó en oposición a Bertolt Brecht, con quien había discutido Benjamin sus planes sobre Baudelaire. En líneas generales, Brecht fue importante para la adaptación que hizo Benjamin del materialismo histórico. Basándose, al parecer, en estos diálogos, Brecht escribió sus notas publicadas póstumamente con el título «La belleza en las poesías de Baudelaire», donde dice sin más del poeta francés: «De ninguna manera expresa su época, ni siquiera diez años. Baudelaire no será entendido por mucho tiempo más, hoy mismo son necesarias demasiadas explicaciones[6]». Benjamin se opone evidentemente a esta opinión brechtiana en una suerte de introducción metodológica al primer trabajo sobre Baudelaire, antepuesta al manuscrito[7]: «Qué nos impide confrontar directamente al poeta Baudelaire con la sociedad de hoy y responder, echando mano de sus obras, a la pregunta de qué tiene para decir a los cuadros avanzados de esta sociedad; y esto, hay que señalarlo, sin pasar por alto la pregunta de si realmente tendrá algo para decirles. Lo impide el hecho de que nosotros, en la lectura de Baudelaire, hemos sido instruidos precisamente por la sociedad burguesa, y en un cierto curso de instrucción histórica. Jamás se podrá ignorar esta instrucción, sino que una lectura crítica de Baudelaire y una revisión crítica de este curso son, más bien, la misma cosa. Pues es una ilusión del marxismo vulgar poder definir la función social, sea de un producto material, sea de uno intelectual, prescindiendo de las condiciones y los portadores de su transmisión» (I, 1161). Un análisis marxista de Baudelaire que no fuese vulgar debía «investigar sus maniobras allí donde Baudelaire se siente, sin dudas, como en casa: en el campo del enemigo. Para él, en muy pocos casos se convierten en una bendición. Baudelaire fue un agente secreto, un agente de la insatisfacción secreta de la clase a la que pertenecía respecto de su propio dominio» (I, 1161). La clase burguesa, que, en Francia, después de la derrota de la Revolución de Febrero comenzó a perder definitivamente su función política progresista de otro tiempo,

con el bonapartismo alcanzó una forma del dominio político directo bajo cuyo amparo la sociedad industrial de competencia se fue transformando para adoptar su forma característica del auge del capitalismo. Por su insatisfacción frente al dominio de la burguesía, Baudelaire logró expresar más de su época que lo enunciado por cualquier otra creación literaria de temática social —representada en Francia por autores tan diferentes como Víctor Hugo y Pierre Dupont —. Para hacer hablar a esta insatisfacción, exhibida provocativamente por Baudelaire, como una expresión secreta de la insatisfacción de la burguesía misma, hizo falta el genio de las interpretaciones de Benjamin. Estas interpretaciones descubren en Baudelaire al historiador oculto de aquello en que, bajo las condiciones de la acumulación progresiva de los capitalei, se convertirán los que proveen las más importantes mercancías al mercado capitalista a través de la venta «libre», pero en verdad esclavizante, de su fuerza de trabajo. Por encima de esta base socioeconómica se levanta una superestructura ideológica en la que la obra de Baudelaire participa: al parecer desligada de aquella base, pero en la interpretación de Benjamin llena de informaciones que la conciernen. En su juventud, Benjamin trabajó largo tiempo en varias traducciones de *Les fleurs du mal*; no es casualidad que haya publicado únicamente las de los *Tableauxparisiens*, el ciclo donde se encuentran los poemas «Petites vieilles» y «La servante au grand coeur»: pruebas de una compasión social demasiado profunda, a través de la que el poeta, con su mala fama de cínico, se comunica con ciertos impulsos de la filosofía de Schopenhauer. Pero también en otras poesías de Baudelaire muy distintas, encapsuladas en su solipsismo y que lo convirtieron en el poeta de *Tart pour Tart*, una y otra vez el sujeto lírico se vuelve permeable a la cuestión social, ante la que pretende escandalizarse, tanto en actitud de rechazo como en vano. Toda la enérgica crítica que Benjamin ejerció sobre Baudelaire en los trabajos posteriores no le impidió distanciarse de la desdeñable filípica de Brecht que, con sus invectivas, renegó obstinadamente de mejores intuiciones sobre el tema. La *conclusio*

del trabajo de Benjamin de 1938: «La acción de Blanqui fue la hermana del sueño de Baudelaire» (I, 604) no está muy lejos tic representar lo opuesto a la sentencia de Brecht: «Baudelaire es el puñal en la espalda de Blanqui. La derrota de Blanqui es su victoria pírrica[8]». Si Benjamin se hubiera acomodado a las ideas brechtianas sobre un tratamiento histórico-materialista de Baudelaire, su trabajo apenas hubiera ido más allá de un análisis del tipo que, treinta, cuarenta años antes, ya había sido provisto por Plechanow o Mehring. Pero así, con esta crítica de Benjamin, lo conseguido no fue menos que el desciframiento de la poesía de Baudelaire como una figura del espíritu absoluto, tal como correspondía a la sociedad productora de mercancías hacia la mitad del siglo XIX y que se volvió expresión de la alienación en que aquella mantiene a los hombres.

Ciertamente, Benjamin no lo consiguió en el primer intento. Una comparación entre «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» y «Sobre algunos temas en Baudelaire» acaso mostrará algo más que una fase en la historia del desarrollo de Benjamin. Los dos trabajos, junto con ese nexo que los une (la carta de Adorno a Benjamin del 10 de noviembre de 1938), representan un aporte de peso a las cuestiones de método y de contenido de la sociología del arte. Si Brecht fue un interlocutor más bien mezquino para la composición del trabajo de 1938[9], Benjamin encontró en Adorno otro mucho más experto, tanto en cuestiones de estética como de teoría marxista. Benjamin planeaba poner por escrito en el libro sobre Baudelaire los «elementos filosóficos decisivos del proyecto de los ‘Pasajes’ en una, tal como espero, formulación definitiva». «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» se proponía «la interpretación crítico social del poeta»; Benjamin sabía que esta interpretación «es una condición para la marxista, pero por sí sola no satisface su concepto» (I, 1091). Benjamin había reservadnos la tarea para la parte final del libro, que quedó sin escribir. El núcleo de la crítica de Adorno al trabajo de 1938 consiste en que, según Adorno, Benjamin se había «forzado» a sí mismo en este texto para «tributar al

marxismo cosas que carecen de un efecto positivo tanto para éste como para usted. No valen para el marxismo, puesto que falta la mediación a través del proceso social íntegro y porque queda atribuido a la enumeración material, supersticiosamente, casi un poder de iluminación que nunca está reservado a los indicios pragmáticos, sino solo a la construcción teórica. Y tampoco para esa sustancia que es la más propia de usted, pues se ha prohibido usted los pensamientos más intrépidos y fecundos en una suerte de pre-censura siguiendo categorías materialistas (que no coinciden para nada con las marxistas), aunque no sea más que en la forma de su aplazamiento» (I, 1097). El método que, en un principio, compila los datos de su objeto de forma crítico-analítica para luego, en un segundo paso, completar su síntesis teórica, puede encontrarse también hoy en las ciencias sociales predominantes; Marx ya había anticipado la principal crítica de estas ciencias al reconocer en la totalidad de las relaciones de producción la base de la sociedad burguesa, a la que van correspondiendo, según el caso, determinadas formas de conciencia[10]. El materialismo histórico prohíbe tratar aisladamente los datos empíricos individuales, que solo se libran de su abstracción como momentos superados de la totalidad social. La interpretación marxista de Baudelaire hubiera debido, en cada uno de sus pasos, cumplimentar su concepto; aplazar ese «cumplimiento» significa, desde un principio, no haberlo conseguido. Para el marxismo, tal como Adorno lo representa casi ortodoxamente ante el primer trabajo de Benjamin sobre Baudelaire, «la historia deja de ser una colección de datos fácticos muertos, como hasta en el caso de los empíricos abstractos[11]», en la medida en que los datos fácticos son presentados como mediados por la totalidad del proceso social, resultantes de este proceso, y superados en él. En «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» Benjamin reúne una enorme abundancia de datos fácticos: histórico-sociales, políticos, histórico-literarios, hasta de estadística social; sin embargo, en su mayor parte, la construcción teórica de estos datos aislados es dejada de lado. Por esta razón, el trabajo de 1938 sigue

siendo comparable, a pesar de todo lo incomparable de la mirada fisionómica que le es propia, al procedimiento sociológico del arte que se ejerce también en la actualidad. Por así decir, la investigación introduce la figura y la obra de Baudelaire en la historia social; sin prestar demasiada atención a los contenidos específicamente estéticos, el arte es tratado como uno entre *otros faits sociaux*. Si de esto resulta una imagen fiel del carácter social de Baudelaire, será al precio de que la poesía de Baudelaire sea convertida en una mera muestra de la historia social, cuyos datos fácticos se unen a las formas literarias solo *per analogiam*. Pero no fue un desconocimiento del método marxista lo que llevó a Benjamin a poner en práctica un procedimiento semejante, sino que se trató de una tentativa de amalgamar a aquel método el propio procedimiento, ejercido y acreditado desde tiempo atrás en otros contextos. Si bien, en largos pasajes, el ensayo sobre Baudelaire de 1938 se muestra como un montaje de materiales empíricos, por otro lado también podemos reconocer allí el método según el cual Benjamin planeaba proceder en la obra de los pasajes: «Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Solo mostrar» (V, 574). Que no haya ido tan lejos en el trabajo sobre Baudelaire, y que sin embargo haya sintetizado los materiales y las citas a través de interpretaciones, no importa cuán ascéticas, podría deberse a su propia desconfianza ante la posibilidad de que el principio de montaje —tan productivo en las obras de arte surrealistas— pudiera resultar fecundo dentro de la filosofía. Las tesis sobre Feuerbach criticaban del materialismo existente hasta ese momento que solo concebía la realidad «bajo la forma del objeto o de la percepción», pero que había ocultado el lado «subjetivo» de esa realidad[12]; recién en la interpenetración mutua de percepción y concepto, objeto y sujeto, teoría y praxis, podría la ciencia acreditarse como dialéctica materialista.

Por lo general, el marxismo trata a las obras de arte desde la crítica ideológica. Las ideologías prototípicas que había a disposición de la crítica de Marx en los sistemas filosóficos del

idealismo, entre las que también, en un sentido amplio, se cuenta el gran arte de la burguesía, se definen por su separación respecto de la base material de la sociedad, por un aislamiento parcial de la creación intelectual respecto de la realidad, y en última instancia por la separación entre el trabajo intelectual y el físico. Este apartarse es la no verdad de la ideología, y sin embargo, a este carácter está ligada, al mismo tiempo, la posibilidad del conocimiento: la condición del conocimiento de la realidad en tanto defectuosa es la de no pertenecer uno mismo, completamente, a este defecto, a esto que todavía no ha llegado a su propio concepto. La participación inconsciente en el conocimiento es propia del arte; hay que elevarla a la conciencia, si la tarea estuviera en manos de una estética y una sociología del arte marxistas. En un principio, el tema de la necesidad en la ideología como necesaria falsa conciencia apuntaba, en Marx, a las condiciones sociales de los contenidos de conciencia, y además a la relación de un todo con sus partes y de las partes entre ellas. La crítica de la ideología puede, a partir del análisis de momentos aislados, deducir el sistema completo de las formas sociales de conciencia que estos tienen por detrás y, por otra parte, situar datos aislados en un «síndrome» ideológico, en la formación social específica, alcanzando, a partir de ciertas evidencias fácticas, la deducción más rigurosa en lo teórico de otros hechos determinados. Tampoco Benjamin, si bien no ejerció la crítica de la ideología en sentido estricto[13], debería quedar dispensado de una rigurosidad teórica semejante. No debía conformarse con puras analogías, como ocurre mayormente en el primer trabajo sobre Baudelaire. Adorno señaló a Benjamin una serie de estos procedimientos (cf. I, 1095 y ss.). Por ejemplo, cuando Benjamin conjura la memoria de las barricadas de 1848 partiendo de la metáfora «Tes magiques pavées dressées en forteresses» del «Projet d'épilogue» para *Les fleurs du mal*, esta observación queda en la esfera de la pura asociación. La conexión, en ese mismo capítulo sobre la «Bohème», que se establece entre «Le vin des chiffonniers» y la restauración del impuesto al vino hacia

fines de 1849 llevada a cabo por la Asamblea Nacional francesa, resulta también contingente. «Sobre todo, ocurre en el pasaje sobre la transformación de la ciudad en *intérieur* para el *flâneur*, donde me parece que una de las más poderosas concepciones de su obra queda presentada simplemente en tanto un mero 'como si'» (I, 1095). Por último, podríamos aducir la relación abstracta entre el acto repentino y los secreteos en la política de Napoleón III y los rasgos asociados a estos en Baudelaire. Después de hacer un retrato de la razón de Estado bonapartista, Benjamin continua diciendo: «Y los mismos rasgos se encuentran también en los escritos teóricos de Baudelaire» (I, 514); el paralelo busca más bien convencer, en lugar de ser desarrollado convincentemente. La crítica de Adorno hizo que Benjamin iniciara una «evaluación de la construcción total» (I, 1106) del tratado de 1938 y que escribiera el ensayo de 1939 «Sobre algunos temas en Baudelaire». El nuevo trabajo muestra hasta qué punto Benjamin hizo propias las reservas formuladas por Adorno[14]. La comprensión del proceso social completo, que no surge por sí mismo como una adición de hechos sociales ciegos, se obtiene en «Sobre algunos temas en Baudelaire» más bien a partir del esfuerzo del pensamiento especulativo, a partir de una construcción histórico-filosófica que encuentra en el detalle de la obra de arte, en una reducción monadológica, la sociedad. El nuevo texto ya no echa mano de paralelos metafóricos entre las formaciones de la superestructura y su base social. La determinación materialista de la superestructura se busca ahora en lo más profundo de la obra de arte, en la factura técnica. La historia del arte es leída como una historiografía inconsciente de la sociedad: no en último término, la distancia de los objetos estéticos respecto de los datos pragmáticos de la historia social ayuda a que lo esencial de la sociedad cobre transparencia. El paso de Benjamin del primer trabajo sobre Baudelaire al segundo marca el giro copernicano llevado a cabo por su sociología del arte; significó su transición hacia una filosofía de la historia.

La tarea, cuya resolución Benjamin emprendió en el proyecto de Baudelaire, tiene como objetivo explicar el arte de Baudelaire como determinado por la constitución general social y económica de su época en el sentido del materialismo histórico, es decir: a través del análisis, atribuir este arte a la estructura específica de la sociedad mercantil del Segundo Imperio. Para esta tarea, en «Sobre algunos temas en Baudelaire» se recurre al concepto de experiencia; finalmente, la solución quedó delineada en los fragmentos que conciben la alegoría de Baudelaire como expresión del carácter de fetiche de la mercancía. La introducción de la categoría clave de experiencia, cuya figura determinada históricamente en la época del auge del capitalismo marcó la poesía lírica de Baudelaire, no significa de ninguna manera que esta pudiera deducirse directamente de la economía; por el contrario, el nuevo trabajo de Benjamin declara como ilegítima en lo inmanente una deducción del arte semejante, deducción que en la primera investigación todavía había intentado llevar adelante. La aplicación de una suerte de instancia intermedia entre base y superestructura se encuentra en sintonía con un marxismo entendido correctamente, en la medida en que reserva un terreno propio, de relativa autonomía, a la superestructura; en este mismo sentido había hablado Engels en sus últimas épocas: «La supremacía final del desarrollo económico también sobre estos ámbitos [filosofía y arte] es para mí segura, pero se lleva a cabo *dentro de las condiciones prescriptas por cada uno de estos ámbitos mismos*[15]». En el segundo trabajo sobre Baudelaire, Benjamin hace hincapié en que, a partir de las «instancias sociales» existe un «efecto sobre la producción artística» que «con *múltiples mediaciones* es tan profundo como sutil» (I, 624, el subrayado es mío). Benjamin se acerca a la estructura social de la experiencia de un modo histórico fenomenológico: primero investiga la aparición de las masas en las metrópolis del siglo XIX, luego registra el cambio, determinado socialmente, de las capacidades en la percepción del hombre[16], para mostrar finalmente, y solo entonces, los hechos económicos en

que se basa la estructura transformada de la experiencia «en la existencia normalizada, desnaturalizada, de las masas en la civilización» (I, 608). Es esta la forma de la producción industrial que ganó terreno en Francia después de que las burguesías financiera e industrial, como consecuencia de la Revolución de Junio, hicieran retroceder más y más la hegemonía de la gran propiedad. Lo característico de la forma de producción industrializada es que, para el obrero ante la producción en cadena, en la «relación entre los distintos momentos del trabajo», estos aparecen como «independientes uno de otro, como reificados» (I, 631). En el famoso capítulo trece del primer tomo de *El capital*, Marx mostró cómo la introducción de métodos de fabricación mecánicos en la gran industria estaba muy lejos de iniciar la liberación del obrero asalariado, sino que más bien liberaba a «su trabajo de cualquier contenido»: «Un rasgo común de toda la producción capitalista, en tanto no se trata solo de proceso de trabajo, sino a la vez de proceso de valorización del capital, es que no es el obrero quien emplea a la condición de trabajo, sino a la inversa, la condición de trabajo la que emplea al obrero. Pero solo con la maquinaria ese trastrocamiento adquiere una realidad técnicamente tangible. Mediante su transformación en autómata, el medio de trabajo se enfrenta al obrero, durante el proceso mismo de trabajo, como capital, como trabajo inanimado que domina y succiona la fuerza de trabajo viva[17]». Acerca del fetichismo de la economía capitalista de la mercancía o, como lo había formulado el joven Marx: la autoalienación del hombre, decía ya en los manuscritos parisinos sobre «Economía nacional y filosofía», que no consiste únicamente en la «relación [del trabajador] con los productos de su trabajo»: «la alienación no solo se muestra en el resultado, sino en el acto de la producción, dentro de la actividad productora misma[18]». En una de las notas al libro de los pasajes, a partir del concepto de trabajo alienado Benjamin saca ciertas conclusiones para un concepto materialista de la cultura burguesa, cuya importancia parece indiscutible, también para la interpretación de Baudelaire: «La

característica que corresponde a la mercancía por su carácter de fetiche también queda adherida a la sociedad productora de mercancías, no tanto como es en sí misma sino más bien según la forma en que se imagina continuamente y que cree entenderse, al abstraerse del hecho de que, precisamente, es ella la que produce la mercancía. La imagen que, de esta forma, la sociedad produce de sí misma y que acostumbra a rotular como su cultura, corresponde al concepto de fantasmagoría» (V, 822).

Si la fantasmagoría supone un espejismo, es también al mismo tiempo —y difícilmente en algún otro caso de forma más enérgica que en la obra de Baudelaire— la representación artística del engaño; la fantasmagoría es parte integrante de la sociedad que hechiza al hombre, y conjuntamente con esto contiene la verdad sobre tal apariencia, cuyo develamiento es tarea de la crítica del arte. «La importancia extraordinaria de Baudelaire consiste en haber sido el primero, y el más firme en su propósito, en capturar —en el doble sentido de la palabra: identificar y elevar a través de la cosificación— la fuerza productiva del hombre alienado de sí mismo» (I, 1074). Así se expresaba Benjamin en una carta a Horkheimer. Entre los apuntes para el trabajo de los pasajes, existe una variante para este comentario de la carta, donde Benjamin afirma que Baudelaire ha «blindado al hombre alienado de sí mismo… contra el mundo reificado» (V, 405). Baudelaire lleva la reificación hasta el extremo: casi hasta el punto en que está por revertirse, convirtiéndose en la reconciliación del hombre con la cosa, del hombre con la naturaleza. Esta conversión repentina que, ciertamente, en tanto dialéctica no puede ser llevada a cabo solo por el espíritu, es lo que Benjamin buscó descifrar en la obra de Baudelaire.

«Tout pour moi devient allégorie**[19]**».[18] Sin embargo, en tanto destrucción, en el «spleen» Baudelaire logra extraer a la modernidad una instancia de salvación: esta dialéctica es la ley de sus alegorías. En *El origen del drama barroco alemán* Benjamin había emprendido la construcción histórico filosófica de la alegoría

barroca. En ocasión de un comentario sobre un libro de Jean Paul, que Benjamin reseñó en 1934, se cuida expresamente de aplicar la alegoría del siglo XVII como un concepto clasificatorio, trasladándolo a otras épocas como ahistórico. «A partir de la determinación histórica del modo de ver alegórico» hallado en el libro sobre el barroco, había que, más bien, encontrar «aplicaciones para los de otro tipo» (III, 422), como en el caso de Jean Paul. Benjamin había reservado la determinación histórica del modo de ver alegórico de Baudelaire para las partes del libro que no fueron escritas; solo podemos deducirla a grandes rasgos a partir de sus apuntes. Según Karl Korsch, el «primer principio fundamental de la nueva y revolucionaria ciencia social» es «el principio de la especificación histórica de todas las relaciones sociales[20]». Solo como estados de cosas especificados históricamente pueden conocerse también, de forma suficiente, los artísticos. Para el caso de Baudelaire, Benjamin lo especifica así: «Las alegorías representan aquello que la mercancía hace a partir de las experiencias que tienen los hombres de este siglo» (V, 413). Y en otro pasaje: «El modo de intuición alegórica siempre está construido sobre un mundo de fenómenos desvalorizado. La desvalorización específica del mundo presente en la mercancía es el fundamento de la intención alegórica en Baudelaire» (I, 1151). Leer a partir de la alegoría de Baudelaire la experiencia alienada significa descubrir su fundamento en el trabajo explotado, bajo las condiciones de la producción capitalista. El hombre que debe vender su fuerza de trabajo en el «libre» mercado para la reproducción de su vida se halla separado de sí mismo; en la imagen de Baudelaire de un mundo donde la acción no es hermana del sueño esto ha quedado registrado: la participación de este hombre no consta de una libre autodeterminación en la interrelación con la naturaleza, sino en la adaptación a un abstracto, la ley del valor que, según la ley de Marx del valor de cambio de las cosas, no es su valor de uso. Este valor estará incluido en el valor de cambio solo en la medida en que sea necesario para proporcionar la fuerza de trabajo indispensable para la producción de valor agregado.

«Primero, la cosa ejerce su efecto distanciador entre los hombres, unos respecto de los otros, como mercancía. Lo ejerce a través de su precio. Es más bien el precio, y no tanto la cosa, lo que se interpone entre los hombres» (I, 1174). La anarquía de la sociedad de intercambio capitalista reside en que el precio de las mercancías se forma a partir de un mecanismo irracional, que escapa al productor pero tampoco es calculable para el capitalista, y queda reflejado en la relación de la alegoría con aquello que va representando en cada caso y que se le atribuye cada vez como significado.

«El alegórico va extrayendo aquí y allá, del confuso inventario que sus saberes le ponen a disposición, una pieza; la sostiene junto a otra y prueba si van bien juntas: aquella significación con esta imagen o esta imagen con aquella significación. El resultado nunca puede preverse; pues no hay mediación natural alguna entre ambas. Y de esta misma forma ocurre con la mercancía y el precio. Las 'sutilezas metafísicas' en que, según Marx, la mercancía se complace, son ante todo las sutilezas de la formación del precio. Nunca puede reconocerse de antemano cómo es que la mercancía llegará a su precio, ni durante el proceso de fabricación ni más tarde, cuando ya está en el mercado. Y algo muy similar le ocurre al objeto en su existencia alegórica. No le ha sido asignado en su nacimiento a qué significado lo promoverán las meditaciones del alegórico. Pero una vez recibido ese significado, en cualquier momento puede serle sustraído y trocado por otro. Las modas de los significados cambiaban casi tan rápido como cambia el precio para las mercancías. Y ciertamente, el significado de la mercancía se llama: precio; otro, en tanto mercancía, no tiene» (V, 466).

De esta forma, la mercancía demuestra ser «el cumplimiento de la intuición alegórica en Baudelaire. Queda demostrado que lo nuevo, que dinamita la experiencia de lo siempre-igual, con la que el *spleen* mantiene cautivado al poeta, no es otra cosa que la aureola de la mercancía» (I, 1074). No obstante, hay un momento de iluminación propio de la alegoría en Baudelaire. Esa apariencia en el

carácter de mercancía de las cosas, ante cuyos brillos seductores era tan sensible el poeta, será, al mismo tiempo, dispersada por el modo de ver alegórico, en cierto modo convertido en reflexión del carácter fetiche del mundo de la mercancía: «A la idealización engañosa del mundo de la mercancía se opone su adulteración en la alegoría. La mercancía trata de mirarse a sí misma a la cara» (I, 671). Pero aquello que se reconoce a sí mismo, supera en conocimiento su puro ser-así. En las imágenes de Baudelaire se encuentra conservado, en su negativo, aquello que Marx enfocaba como meta, de un modo al mismo tiempo sobrio y poderoso, en la imagen de la resurrección de la naturaleza, más tarde el reino de la libertad. Aquí, en Benjamin, que se servía de las categorías de la *Crítica de la economía política* para su interpretación de la alegoría en Baudelaire, Fourier queda reivindicado, a cuyas utopías daba tan poca importancia Marx, así como Baudelaire, aunque por otras razones.

«La caracterización del proceso de trabajo según su relación con la naturaleza está marcada por la condición social de este proceso. Es decir, si no fuera *realmente* el hombre el explotado, se nos podría ahorrar el discurso *irreal* sobre la explotación de la naturaleza. Este discurso refuerza la apariencia del 'valor' que reciben las materias primas solo a través del orden de producción basado en la explotación del trabajo del hombre. Si este orden se acaba, el trabajo abandonará, por su lado, el carácter de explotación de la naturaleza por parte del hombre. Tendrá lugar, entonces, siguiendo el modelo del juego infantil en que se basa, en Fourier, el *travail passionné* de los *harmoniens*. Haber postulado el juego como canon del trabajo que ya no es de explotación es uno de los grandes méritos de Fourier. Un trabajo semejante, animado por el juego, no es creación de valores, sino que está orientado a una naturaleza mejorada. También para esta naturaleza Fourier plantea un ideal, tal como lo encontramos, ciertamente, hecho realidad en los juegos de niños. Es la imagen de una tierra donde todo sitio se ha convertido en un establecimiento. En este caso, el doble sentido del término

queda desplegado: cada sitio es trabajado por el hombre, convertido entonces en utilizable y agradable para sí; cada sitio queda abierto a todos, como un establecimiento sobre el camino. Una tierra dispuesta según esta imagen dejaría de ser parte ‘d’un monde ou faction n’est pas la soeur du réve’. En esta tierra, la acción estaría hermanada con el sueño» (V, 455 y ss.).

Benjamin reconoció que la idea de la reconciliación del hombre y la naturaleza tomaba forma en aquellos poemas de Baudelaire que ya no proceden alegóricamente sino que se deben a la misteriosa ley de las correspondencias. «Las *correspondances* son los datos de la conmemoración. No son históricos, sino datos de la prehistoria» (I, 639). La idea de las correspondencias es la utopía donde un paraíso perdido aparece proyectado sobre el futuro.

La utopía de Fourier y, en cierto sentido la de Benjamin, y tanto más definitivamente el negativo de esa imagen, lo siempre-igual, lo mortuorio de la alegoría en Baudelaire, están basados en la idea de una historia sin signo histórico alguno; y sin embargo, esta historia ya no puede conciliarse con el marxismo. Hasta el último momento, el marxismo de Benjamin estuvo teñido por algo que podría llamarse la «sustancia más característica» de este filósofo y que posiblemente sea vecina, en el mapa del pensamiento, del socialismo científico, pero que está apartada de este por esa diferencia que, por ejemplo, separaba a Marx mismo de los primeros socialistas como también de los portavoces del anarquismo. Una de las primeras declaraciones de Benjamin sobre el comunismo, de 1924, expresa la sospecha de que, en la discusión con este último «se manifestarían los fundamentos de mi nihilismo[21]». Antes de acercarse al marxismo, en las ocasiones que tocaba la política, la filosofía de Benjamin simpatizó en un principio con las doctrinas anarquistas, ante todo las de Sorel. El acento de la recepción del marxismo en Benjamin recayó, por mucho tiempo, precisamente en un compromiso en favor de la *política* de los partidos comunistas, que parecía representar la única alternativa a la evolución en Europa occidental, evolución que ya desde los años veinte Benjamin

veía encaminarse hacia la catástrofe; en cambio, hablaba de «opiniones irrefutables», por ejemplo, la de lo erróneo de la metafísica materialista o, por mí, también de la concepción materialista de la historia[22]. Recién en los años del exilio podemos comprobar que Benjamin haya dedicado un estudio más intensivo a la concepción materialista de la historia. Estuvo consagrado, además de a los escritos políticos de Marx y a los llamados «manuscritos de París», sobre todo al primer tomo de *El capital* y al libro de Korsch sobre Marx, que Benjamin tuvo a su disposición en forma de manuscrito. El último trabajo de Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia*, es un documento de cuán superficial había sido su adopción de la doctrina del materialismo histórico: si bien en las tesis encontramos a menudo el discurso sobre el materialismo histórico, es solo porque, de lo contrario (en palabras de Heinz-Klaus Metzger) a nadie se le ocurriría pensar que la teoría de la historia de Benjamin, alimentada en las fuentes de la mística judía, podría tener algo que ver con aquel. Este no es el caso de los trabajos sobre Baudelaire: allí Benjamin trató seriamente de utilizar el método marxista. Este objeto no solo convenía a esa teoría. En cierta oportunidad, pensando en retrospectiva sobre sus entusiasmos durante la Revolución del 1848, que lo habían empujado hacia las barricadas con corbata rojo sangre y una cartuchera recién cargada, Baudelaire escribió: «Toujours le goût de la destruction. Goût légitime si tout ce qui est naturel est légitime[23]». Durante el trabajo en el libro de Baudelaire, Benjamin debe haber podido reconocer en una frase semejante su propia y temprana simpatía por el mito de la huelga general y la propia concepción de «la tarea de la política mundial, cuyo método ha de llamarse nihilismo» (II, 204). Sea como sea, en los fragmentos escritos del libro sobre Baudelaire puede leerse como en un palimpsesto: bajo el marxismo expreso se hace nuevamente visible el viejo nihilismo, cuyo camino amenaza con conducirnos a la abstracción de las prácticas anarquistas. Una posible discusión del concepto de historia, tal como queda delineado en el libro sobre

Baudelaire, se ve enfrentada a dificultades filológicas. Como tema, estaba planeado para la tercera parte del libro, que debía tratar la forma de la creación poética de Baudelaire en sus «condiciones materiales» (I, 1091), es decir, en las condiciones histórico-sociales. Las siguientes indicaciones sobre el modo en que aparece la historia en el proyecto sobre Baudelaire no pretenden ser más que un prolegómeno.

Benjamin presenta a Baudelaire sobre el trasfondo socioeconómico del Segundo Imperio. El golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851 puso un sello sobre la matanza de los insurgentes de tres años antes, por la que el proletariado revolucionario habría de desaparecer de la escena de la historia francesa por más de dos décadas; Blanqui, su líder más sobresaliente, ya había sido puesto fuera de juego después de las manifestaciones del 15 de mayo de 1848. Al mismo tiempo que la ampliación de la industria —hasta entonces, comparada con la de Inglaterra, en la retaguardia—, surgió bajo la protección del aparato de Estado bonapartista esa forma de la sociedad de intercambio cuya expresión, en el ámbito del arte, Benjamin investigó para el caso de Baudelaire. La «devaluación del entorno humano a través de la economía de mercancías tiene un profundo efecto en la experiencia histórica. Acontece 'siempre lo mismo'. El *spleen* no es más que la quintaesencia de la experiencia histórica. Nada parece más digno de desprecio que aducir la idea de progreso en contra de esta experiencia… Pero la empresa de Baudelaire adquiere su importancia histórica solo allí donde la experiencia de lo siempre-igual, donde se hace medible, experimenta su signatura histórica. Esto ocurre tanto en Nietzsche como en Blanqui. La idea del eterno retorno es aquí 'lo nuevo' que hace estallar el anillo del eterno retorno al ratificarlo. La obra de Baudelaire aparece bajo una nueva luz en la conjunción con Nietzsche y ante todo con Blanqui, quien había desarrollado diez años antes la doctrina del eterno retorno» (I, 1151). La experiencia de lo siempre-igual en que cualquier perspectiva de progreso en la historia, de trabajo humano

productivo, que es gracias a lo único que progresa la historia, aparece cortada, tiene su razón económica, identificada por Marx en una frase de *El capital* que Benjamin cita: «El proceso de producción se extingue en la mercancía[24]». Del mismo modo se extingue el trabajo humano en el alienado, la historia se convierte en fantasmagoría de lo ahistórico. La misma experiencia encontramos en el desdén de Baudelaire hacia el progreso[25], pero también está en la propia tentativa de Benjamin de «fundar el concepto de historia… en la idea de la catástrofe» (I, 683, cf. V, 392). Una política acorde con esta concepción de la historia es la del Blanquismo: el levantamiento preparado por una elite de conspiradores, desatado por un golpe de Estado. «Para Blanqui, la historia es la paja cortada con que se rellena el tiempo infinito» (V, 460). Blanqui desarrolló su doctrina del retorno de lo siempre-igual en la teoría cosmológica *L'Eternité par les Astres*, un libro que se originó en la cárcel en 1871, cuando aún luchaba la Comuna en las calles de París. El descubrimiento de este libro tuvo una «influencia decisiva» en el proyecto sobre Baudelaire: Benjamin vio en este libro «en la figura de un orden natural el complemento del orden social que Blanqui, hacia el ocaso de su vida, debió reconocer como aquel que lo había vencido» (I, 1071); y sin embargo, al mismo tiempo reconocía allí un complemento del golpismo escatológico de la praxis política de Blanqui durante los años treinta y cuarenta.

«Es posible plantear la siguiente pregunta: si no hay en la acción política de Blanqui rasgos que la caracterizan, precisamente, como acción de ese hombre que escribió ya en edad avanzada *L'Eternité par les Astres* (…) Esta idea no ha de descartarse. El poco interés que Blanqui demostró desde un principio por los fundamentos teóricos del socialismo ha de tener su razón en una desconfianza enraizada frente a esas comprobaciones esperables para quien se sumerja demasiado profundamente en la estructura del mundo y de la vida. Pero al final, en la vejez, Blanqui no debe haber podido evitar un profundo sumergimiento semejante» (I, 1154).

Marx, que en 1848 había celebrado a Blanqui como el verdadero representante de la clase proletaria, desarrolló a partir de sus impresiones del fracaso de la revolución de Febrero su propia teoría de la revolución, que lo apartó definitivamente del «voluntarismo activista del 'Partido de la acción'»[26]; más tarde, también Engels se alejó públicamente de la persona de Blanqui[27]. Pero Benjamin tenía más bien afinidad con el concepto de la historia del francés: «Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero acaso sea completamente distinto. Acaso las revoluciones sean el recurso de la humanidad, que viaja en ese tren, de accionar el freno de emergencia» (I, 1232). Para Marx, la construcción de la sociedad socialista no podría realizarse con un simple gesto, representado por el acto de accionar el freno de emergencia; la humanidad no se encuentra en ningún tren, ni en uno que vaya a toda velocidad hacia el abismo, ni en uno que marche en círculos y pase siempre por las mismas estaciones. Cada revolución supone un cierto nivel histórico de las fuerzas de producción, tiene necesidad de una «serie de condiciones materiales de existencia, que a su vez son el producto natural de un largo y tortuoso desarrollo histórico[28]». Solo cuando estas condiciones han madurado hasta ese punto en la sociedad burguesa puede tener lugar el vuelco definitivo en que quedan superadas las oposiciones de clase; y entonces tendrá que ocurrir ese vuelco necesariamente, siguiendo una ley natural de la sociedad. Distinto en el caso de Benjamin; en su socialismo siempre resistió con obstinación una última instancia escatologica; para su mesianismo, el desarrollo histórico era demasiado largo e insoportablemente penoso.

«En realidad no hay ningún momento histórico que no incluya su chance revolucionaria: solo que quiere ser definida como una específica, es decir, como chance de una solución por completo nueva de cara a una tarea completamente nueva. Para el pensador revolucionario, la chance característicamente revolucionaria de cada momento histórico se confirma a partir de la situación política. Pero

no en menor medida se confirma para él a través de la fuerza de llave de ese momento, sobre una recámara muy bien definida, hasta entonces cerrada, del pasado. La entrada en esta recámara coincide estrictamente con la acción política; y es a través de este ingreso que esta acción, no importa cuán destructivamente, se da a conocer como mesiánica» (I, 1231).

Esta es una teoría estética, no una teoría de la historia. Es el arte el que siempre conoce tareas completamente nuevas con soluciones por completo nuevas —y ante todo el de Baudelaire en la interpretación de Benjamin—; la historia no conoce nada semejante. La salvación de lo pasado, la «conmemoración» de la tradición mística, no son, tal como Benjamin pretendía en las tesis sobre la filosofía de la historia, categorías históricas. Los sufrimientos pasados no pueden repararse, los asesinados están, según las palabras de Horkheimer, realmente muertos. Pero las obras de arte han de tener en la idea de la conmemoración su *raison d'etre*. Sin embargo, no es justificable una política que, por su parte, se oriente de acuerdo con la estética: las acciones políticas —inspiradas en Blanqui o en la anarquía—, los exterminios que ocasionan, no se revelan como «mesiánicos». Solo son apolíticas: un esteticismo dubitable. Pero qué es lo que ocurre en el caso de la estetización de la política, Benjamin lo reconoció perfectamente en otro contexto (cf. I, 506 y ss.). Si en Marx leemos: «La producción capitalista crea con la necesidad de un proceso natural su propia negación[29]», así lo formula Benjamin: «La experiencia de nuestra generación: que el capitalismo no ha de morir de una muerte natural» (V, 819). El hecho de que, entretanto, el capitalismo no parezca ir a morir tampoco de una muerte artificial debería servir como recordatorio de que, según Marx, todo progreso social se debe a la lucha de clases, cuya forma de organización está determinada por lo posible históricamente, y en cada caso objetivo; los progresos no vienen de los golpes de Estado blanquistas, tampoco de los *actes gratuits* de los anarquistas. La prehistoria fue hecha por los hombres, la historia

también será su obra, la obra de una praxis que no se enceguezca frente a la teoría; o bien, según el marxismo, no será nunca.

Aquello que nos niega obstinadamente la teoría de la historia y de la política de Benjamin es lo mismo que distingue, en gran medida y acaso contra su propia intención, sus mejores trabajos sobre estética: la fuerza de mediación. Y también allí donde la mediación no resulta —como en «El París del Segundo Imperio en Baudelaire»—, donde ni siquiera está buscada, podemos aprender de Benjamin más que de la entera práctica científica de la burguesía. La perspectiva de Hegel, según la cual la necesidad de la belleza en el arte deriva de las carencias de la realidad inmediata, sirven a lo sumo a estas prácticas para disimular apologéticamente el dualismo entre espíritu y base material, convirtiéndolo en un primer dualismo. Benjamin reconoce este dualismo como algo desarrollado históricamente que, no obstante, es también aparente; y es precisamente esta disociación la que Benjamin busca deducir socialmente, persiguiendo hasta en los detalles técnicos de las obras de arte lo social. Que la esfera del arte no solo se toca a través de los mecanismos de distribución y recepción con los bordes de la esfera social, sino que representa en sí misma un momento del proceso social de producción, es tan indudable para la estética de Benjamin como piedra del escándalo para la teoría literaria corriente. Mucho antes de su giro hacia el marxismo Benjamin había reconocido que partiendo de su «tan particular posición en la filosofía del lenguaje» no había mediación posible con el «estado de saturación de la ciencia burguesa»; que el «profundo sentido burgués de hoy… posee únicamente el sentido de la apología[30]». En un marco de crítica del conocimiento, Benjamin sometió el concepto de comprensión, dominante hasta en la última moda de la hermenéutica, a una crítica general. Tanto en contra de la eliminación metódica del sujeto en el conocimiento como contra cualquier hipostación de los objetos, Benjamin hace intervenir la

idea de que la verdad está atada a un «núcleo temporal» presente «al mismo tiempo en lo conocido y en el cognoscente» (V, 578). Para Benjamin, el «verdadero conocimiento» de lo histórico se convierte en «autoconocimiento histórico-filosófico —no psicológico — del que conoce[31]». De esta forma, la literatura es para él un *órganon* de la historia; y convertirla en esto, la tarea de una historia literaria, tal como Benjamin la exigía y la ejercía (cf. III, 290). Y no hubo otra puesta a prueba más penetrante del ejemplo de la historia literaria materialista emprendida por Benjamin, tanto en sus aciertos como en sus desaciertos, que la de su libro inconcluso sobre Baudelaire.

# PARÍS, CAPITAL DEL SIGLO XIX (1935)

«Las aguas en azul y las plantas en rosa; es
dulce contemplar el atardecer;
la gente pasea. Las grandes damas pasean;
detrás toman aire las damas menores».

Nguyen-Trong-Hiep, *Paris capitale de la France*.
Selección de versos, Hanoi, 1897, poesía xxv.

## I. FOURIER O LOS PASAJES

«De ces palais les colonnes magiques
A l'amateur montrent de toutes partes,
Dans les objets qu'étalent leurs portiques,
Que l'industrie est rivale des arts».
*Nouveaux tableaux de Paris*, Paris, 1828,1, p. 27.

La mayoría de los pasajes de París surge en los quince años posteriores a 1822. La primera condición para su aparición es la coyuntura favorable en el comercio textil. Los *magasins de nouveautés*, los primeros establecimientos que tienen grandes depósitos de mercadería en el mismo edificio donde funcionan, comienzan a hacerse visibles. Son los precursores de los grandes almacenes. Es la época sobre la que decía Balzac: «Le grand poéme de l'étalage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu'á la porte Saint-Denis». Los pasajes son un centro para el comercio de las mercancías de lujo. En su decoración, el arte se pone al servicio del comerciante. Los contemporáneos no se cansan de admirarlos. Por mucho tiempo seguirán siendo un punto de atracción para los extranjeros. Dice una *Guía ilustrada de París*: «Estos pasajes, una nueva invención del lujo industrial, son corredores cubiertos por un techo de cristal y revestidos de mármol entre la masa de los edificios, cuyos dueños se han puesto de acuerdo en favor de estas especulaciones. A ambos lados de estos corredores, que reciben la luz desde arriba, se suceden las tiendas más elegantes, de modo que estos pasajes se convierten en una

ciudad, en un mundo en miniatura». Los pasajes son el escenario de las primeras iluminaciones a gas.

La segunda condición para el surgimiento de los pasajes está conformada por los comienzos de la construcción en hierro. El imperio consideraba esta técnica como una contribución para la renovación del arte de la construcción siguiendo a la Grecia antigua. Boetticher, el teórico de la arquitectura, expresó una convicción general al decir que «considerando las formas artísticas del nuevo sistema» debía entrar en vigencia «el principio formativo del modo helénico». El estilo imperio es el estilo del terrorismo revolucionario, para el que el Estado representa el fin en sí mismo. Así como Napoleón no reconocía la naturaleza funcional del Estado en tanto instrumento de dominio de la clase burguesa, tampoco los constructores de su época reconocían la naturaleza funcional del hierro, con que el principio constructivo ejerce su predominio en la arquitectura. Estos constructores armaban los portantes imitando las columnas pompeyanas, levantaban fábricas según los edificios de viviendas, tal como después las estaciones de tren seguirán el modelo de los chalets. «La construcción asume el rol del inconsciente». No obstante, comienza a imponerse el concepto del ingeniero, procedente de las guerras revolucionarias, y empiezan las luchas entre el constructor y el decorador, entre la Ecole Polytechnique y la Ecole des Beaux-Arts.

Por primera vez en la historia de la arquitectura aparece, con el hierro, un material de construcción artificial. Está sujeto a una evolución cuyo ritmo se va acelerando con el correr de los siglos, y que recibe su impulso definitivo cuándo se comprueba que la locomotora, con la que estaban haciendo pruebas desde fines de los años veinte, solo puede utilizarse sobre vías de hierro. La vía se convierte en la primera pieza montable de hierro, la precursora de las vigas. Se evita el uso del hierro en las construcciones de viviendas y se lo utiliza en los pasajes, exposiciones, estaciones de tren: todas construcciones que sirven al tránsito. Al mismo tiempo se iba ampliando el ámbito de aplicación del cristal en la arquitectura.

Sin embargo, solo cien años más tarde se encontrarán las condiciones sociales para que aumente su utilización como material de construcción. En 1914, en la *Glasarchitektur* de Scheerbart, aparece todavía en el contexto de la utopía.

«Cada época sueña la siguiente».
MICHELET, «Avenir! Avenir!»

A la forma del nuevo medio de producción, que en un principio sigue estando dominada por la del viejo (Marx), corresponden en la conciencia colectiva las imágenes en que lo nuevo se entremezcla con lo viejo. Estas imágenes son imágenes de deseo, y en estas el colectivo busca tanto superar como transfigurar lo inacabado del producto social así como las carencias del orden social de producción. Además, en estas imágenes de deseo aparece la firme intención de distanciarse de lo anticuado, pero esto significa, de lo anticuado más reciente. Estas tendencias hacen retroceder hacia el protopasado más remoto la fantasía de imágenes impulsada por lo nuevo. En el sueño en que a cada época se le presenta ante los ojos la siguiente, aparece esta última enlazada con elementos de la protohistoria, es decir, de una sociedad sin clases. Sus experiencias, que están depositadas en el inconsciente de este colectivo, generan al entremezclarse con lo nuevo la utopía, que ha dejado su huella en miles de configuraciones de la vida, desde las construcciones de larga duración hasta las modas pasajeras.

Estas circunstancias pueden reconocerse en la utopía de Fourier, cuyo impulso más profundo proviene de la aparición de las máquinas. Pero esto no queda expresado de forma inmediata en los análisis de esta utopía, sino que se basan en la inmoralidad del comercio así como en la falsa moral utilizada a su servicio. El falansterio debía devolver a los hombres a una situación donde la moralidad fuera superflua, cuya más compleja organización aparece como maquinaria. Los engranajes de las pasiones, la complicada

interacción de las *passions mécanistes* con la *passion cabaliste*, son formas de analogía primitiva de la máquina en el material de la psicología. Esta maquinaria hecha de hombres produce el país de Jauja, ese símbolo ideal de tiempos remotos que la utopía de Fourier llenó nuevamente de vida.

Fourier vio en los pasajes el canon arquitectónico del falansterio. Resulta característica su transformación reaccionaria en manos de Fourier: mientras que originalmente servían a fines comerciales, en su caso se convertirán en viviendas. El falansterio se convierte en una ciudad de pasajes. Fourier establece, en el estricto mundo de las formas del imperio, el colorido idilio del Biedermeier, cuyo resplandor durará, aunque opacado, hasta Zola, quien retoma las ideas de Fourier en su *Travail*, así como se despide de los pasajes en *Thérése Raquin*. Marx defendió a Fourier ante Cari Grün, poniendo de relieve su «visión colosal de los hombres», y también señaló el humor de Fourier. Ciertamente, así como Jean Paul, en su «Levana», se liga con el Fourier pedagogo, Scheerbart lo hace con el utopista en su *Glasarchitektur*.

## II. DAGUERRE O LOS PANORAMAS

«Soleil, prends garde á toi!»
A.J.WIERTZ, *Oeuvres littéraires*.
París, 1870, p. 374.

Así como la arquitectura, que en la construcción en hierro comienza a emanciparse del arte, la pintura hace otro tanto con los panoramas. El punto culminante en la difusión de los panoramas coincide con la aparición de los pasajes. Se hacían incansables esfuerzos por convertir los panoramas en moradas de una imitación perfecta de la naturaleza a través de artificios técnicos. Intentaban imitar los cambios de las horas del día en el paisaje, la salida de la

luna, la caída del agua en las cascadas. David aconseja a sus alumnos dibujar los panoramas del natural. Los panoramas se empeñan por generar transformaciones casi idénticas en la naturaleza representada, y en este punto anticipan, más allá de la fotografía, las películas mudas y las habladas.

Al mismo tiempo que los panoramas, existió también una literatura panorámica. *Le livre des Cent-et-Un, Les Français peints par eux-mêmes, Le diable a Paris, La grande viile* forman parte de esta literatura. En estos libros se prepara el trabajo colectivo de las *belles lettres*, para las que Girardin creó, en los años treinta, una morada en el folletín. Se trata de bosquejos sueltos cuyo ropaje anecdótico corresponde a los primeros planos de los panoramas representados con plasticidad, y cuyo trasfondo de informaciones coincide con los fondos pintados de estos últimos. Esta literatura también es panorámica en lo social. Aquí aparece por última vez el trabajador fuera de su clase, como ornamento de un idilio.

Los panoramas, que anuncian un profundo cambio en la relación del arte con la técnica, son al mismo tiempo la expresión de un nuevo sentimiento vital. El hombre de ciudad, cuya superioridad política frente al campo se hará evidente en varias oportunidades en el correr del siglo, hace el intento de llevar el campo a la ciudad. En los panoramas, la ciudad se abre transformándose en paisaje, como ocurrirá más tarde y de forma más sutil para el *flâneur*. Daguerre es un discípulo de Prévost, el pintor de panoramas, cuyo establecimiento se encuentra en el Passage des Panoramas. Descripción de los panoramas de Prévost y Daguerre. En 1839 se quema el panorama de Daguerre. En el mismo año da a conocer la invención del daguerrotipo.

Arago presenta la fotografía en un discurso ante la Asamblea Nacional, indicando el lugar que ocupará en la historia y profetizando sus aplicaciones científicas. Por otra parte, los artistas empiezan a debatir sobre su valor artístico. La fotografía produjo la eliminación del gran oficio de los retratistas en miniatura. Esto ocurre no solo por razones económicas. Las primeras fotografías

eran superiores artísticamente a los retratos. La razón técnica reside en el tiempo de exposición a la luz, que requería una gran concentración del retratado. La razón social reside en que los primeros fotógrafos pertenecían a la *avantgarde* y que sus clientes venían, en su mayor parte, de este ambiente. El adelanto de Nadar respecto de sus colegas de oficio se caracteriza por su emprendimiento de tomar fotografías en el sistema de canalización de París. Esta es la primera vez que se exige al objetivo de la cámara hacer descubrimientos. Su importancia crece en la medida en que se va haciendo menos confiable, ante la nueva realidad técnica y social, el impacto subjetivo sobre la información pictórica y gráfica.

La exposición universal de 1855 incluye por primera vez una muestra especial de «fotografía». En el mismo año, Wiertz publica su gran artículo sobre la fotografía, donde le asigna el papel de esclarecimiento filosófico de la pintura. Wiertz concebía este esclarecimiento, tal como lo muestran sus propios cuadros, en un sentido político. Puede considerárselo como el primero que si no previo, al menos reivindicó el montaje como uso de la fotografía con fines de agitación. Al incrementarse el transporte se reduce la importancia de la información en la pintura, que comienza, como reacción ante la fotografía, a subrayar ante todo los elementos de color en la imagen. Cuando el impresionismo tuvo que hacer sitio al cubismo, la pintura creó un nuevo dominio donde, en un principio, la fotografía no podía seguirla. Por su lado, la fotografía amplía enormemente el alcance de la economía de mercancías al ofrecer en el mercado y en cantidades ilimitadas figuras, paisajes, sucesos, que no habían sido valoradas o que solo podían valer como pinturas para un solo cliente. Para aumentar la facturación, la fotografía fue renovando sus objetos, haciendo cambios en la técnica de las tomas, que decidirán su historia posterior.

## III. GRANDVILLE O LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

«Sí, cuando el mundo entero, de París a la China,
Oh divino Saint-Simon, esté en tu doctrina,
Renacerá la edad de oro con todos sus esplendores
En los ríos correrán tés y chocolates;
Los corderos bien asados saltarán por la pradera,
y los lucios condimentados nadarán por el Sena;
Las espinacas vendrán al mundo cocidas,
y todo alrededor albóndigas fritas;
Los árboles darán manzanas en compota,
y se recolectarán abrigos y botas;
Nevará vino, lloverán pavos,
y caerán del cielo sazonados los patos».
LANGLÉ ET VANDERBURCH, *Louis-Bronze et le Saint—Simonien* (Théátre du Palais-Royal, 27 février 1832)

Las exposiciones universales son los lugares de peregrinaje del fetiche de la mercancía. «L'Europe s'est déplacé pour voir des marchandises», dice Taine en 1855. Las exposiciones universales están precedidas por exposiciones nacionales de la industria; la primera tuvo lugar en 1798 en el Champ de Mars. Surgió a partir del deseo de «ofrecer diversión a las clases trabajadoras y será para estas una fiesta de la emancipación». Los trabajadores tienen prioridad como clientes. Todavía no se ha formado el marco de la industria del entretenimiento, marco que hasta ese momento está delimitado por la fiesta popular. El discurso de Chaptal sobre la industria abre esta exposición. Los sansimonianos, que planean la industrialización del planeta, recogen la idea de las exposiciones universales. Chevalier, la más alta autoridad en la nueva materia, es un discípulo de Enfantin y editor del *Globe*, el diario sansimoniano. Los seguidores de Saint-Simon previeron el desarrollo de la economía mundial, pero no la lucha de clases. Hacia mediados de siglo, su participación en los emprendimientos comerciales e industriales ha de convivir con su desorientación en las cuestiones tocantes al proletariado.

Las exposiciones universales glorifican el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco donde su valor de uso pasa a segundo plano. Abren una fantasmagoría donde el hombre ingresa para distraerse. Y la industria del entretenimiento le alivia este pasaje al elevarlo a la altura de la mercancía. El hombre se abandona a estas manipulaciones al disfrutar de la enajenación respecto de sí mismo y de los otros. La entronización de la mercancía y de los resplandores que la rodean y que conforman la distracción es el tema oculto en el arte de Grandville, y a esto corresponde la escisión entre sus elementos utópicos y cínicos. Sus argucias en la representación de objetos muertos coinciden con lo que Marx define como las «mañas teológicas» de la mercancía, que se plasman con claridad en la «spécialité»: una denominación que aparece en esa época en la industria del lujo. Con el patronazgo de Grandville, toda la naturaleza se transforma en diversas especialidades, presentadas en el mismo espíritu en que las publicidades —también este término surgió en ese entonces— empiezan a presentar sus artículos. Grandville terminó en la locura.

«Moda: ¡Madame Muerte! ¡Madame Muerte!»
LEOPARDI, *Diálogo de la moda y la muerte*

Las exposiciones universales construyen el universo de la mercancía. Las fantasías de Grandville transfieren el carácter de mercancía al universo y lo modernizan. El anillo de Saturno se convierte en un balcón de hierro fundido, donde los habitantes de ese planeta toman aire por las noches. El equivalente literario de estas utopías gráficas está conformado por los libros de Toussenel, el naturalista seguidor de Fourier. La moda prescribe el ritual según el cual deberá adorarse el fetiche de la mercancía. Grandville extiende las pretensiones de la moda tanto sobre los objetos de uso cotidiano como hasta el cosmos. Al seguirla hasta sus puntos extremos, descubre su naturaleza. La moda está en conflicto con lo

orgánico. Acopla el cuerpo vivo al mundo inorgánico. En lo vivo se aprovecha de los derechos del cadáver. El fetichismo, basado en el sex-appeal de lo inorgánico, es su nervio vital. El culto de la mercancía lo pone a su servicio.

Para la exposición universal de 1867, Víctor Hugo promulgó un manifiesto «A los pueblos de Europa». Las delegaciones francesas de trabajadores habían representado antes, y más claramente estos intereses: los primeros comisionados fueron los de la exposición universal de Londres en 1851, los segundos los de la de 1862, con 750 representantes. Esta delegación tuvo una importancia indirecta para la fundación de la Asociación Internacional de Trabajadores de Marx. La fantasmagoría de la cultura capitalista alcanza su más brillante despliegue en la exposición universal de 1867. El imperio está en la cima de su poder. París se confirma como capital del lujo y de las modas. Offenbach dicta el ritmo de la vida parisina. La opereta es la utopía irónica de un dominio continuo del capital.

## IV. LOUIS-PHILIPPE O EL INTERIOR

«La téte…<br>
Sur la table de nuit, comme une renoncule,<br>
Repose».<br>
BAUDELAIRE, *Une martyre*

En la época de Luis Felipe, el hombre particular hace su aparición en el escenario de la historia. La ampliación del aparato democrático gracias al nuevo derecho de voto coincide con la corrupción parlamentaria organizada por Guizot. Bajo su protección, la clase dominante hará historia persiguiendo sus negocios: promueve la construcción del ferrocarril para mejorar lo que posee en acciones; favorece el reinado de Luis Felipe como el dominio del particular que

dirige sus negocios. Con la revolución de Julio, la burguesía hizo realidad las metas de 1789 (Marx).

Para el hombre particular, por primera vez se oponen el espacio vital y el puesto de trabajo. El primero se constituye en el interior; el despacho es su complemento. El hombre privado, que lidia con la realidad en su despacho, exige al interior que lo mantenga en sus ilusiones. Esta necesidad es más apremiante en tanto que no pretende incluir sus consideraciones comerciales en las sociales. En la organización de su entorno privado ambas quedan desplazadas, y a partir de esto se originan las fantasmagorías del interior. Para el hombre privado, el interior representa el universo. Allí reúne lo lejano y lo pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo.

Excurso sobre el Jugendstil. Hada fines de siglo se produce la conmoción del interior en el Jugendstil. Y sin embargo, según su ideología, este estilo parece propiciar el perfeccionamiento del interior. La glorificación del alma solitaria aparece como su meta. El individualismo es su teoría. En Van de Velde, la casa aparece como expresión de la personalidad. El ornamento es, para esta casa, lo que para el cuadro la firma. El verdadero significado del Jugendstil no queda expresado en esta ideología, sino que representa el último intento de fuga del arte, sitiado en su torre de marfil por la técnica. El Jugendstil moviliza todas las reservas de la interioridad, expresada en el lenguaje de líneas, como el de un médium, en la flor como símbolo de la naturaleza desnuda y vegetativa que se enfrenta al entorno pertrechado con la técnica. Los nuevos elementos de la construcción en hierro —las formas de las vigas— interesan al Jugendstil, que se esfuerza por recobrar para el arte estas formas a través del ornamento. El hormigón promete nuevas posibilidades para concepciones plásticas en la arquitectura. En esta época, el centro de gravedad real del espacio vital se traslada a la oficina. El de lo no real se construye una morada en la vivienda. En el «constructor Solneß» está el resultado del Jugendstil: la tentativa del individuo de medirse con la técnica a partir de su interioridad lo llevará a la ruina.

«Je crois… à mon âme: la Chose».
LÉON DEUBEL, *Œuvres*, París, 1929, p. 193.

El interior es el refugio del arte. El coleccionista es el verdadero residente del interior; convierte la glorificación de las cosas en su tarea. A él corresponde el trabajo de Sísifo de quitar a las cosas su carácter de mercancía por el hecho de poseerlas. Pero a cambio les da solo el valor de quien las ama, no el valor de uso. El coleccionista no solo se sueña en un mundo lejano o pasado sino, al mismo tiempo, en un mundo mejor, donde los hombres tampoco disponen de lo que necesitan, tal como ocurre en el mundo cotidiano, pero donde las cosas están libres de la servidumbre de ser útiles.

El interior no solo es el universo sino también el estuche del hombre privado. Habitar significa dejar huellas, y en el interior estas huellas quedan acentuadas. Se inventan cantidades de cobertores y protectores, fundas y estuches sobre los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano. En el interior también quedan grabadas las huellas de los que allí viven. Aparece la historia de detectives que rastrea estas huellas. La *Filosofía del mobiliario*, así como sus novelas de detectives, hacen de Poe el primer fisonomista del interior. Los criminales de las primeras novelas de detectives no son ni caballeros ni apaches, sino personas particulares y burguesas.

## V. BAUDELAIRE O LAS CALLES DE PARÍS

*«Tout pour moi devient allégorie».*
BAUDELAIRE, *Le cygne*

El genio de Baudelaire, que se nutre de la melancolía, es alegórico. Con Baudelaire París se convierte por primera vez en objeto de la

poesía lírica. Esta poesía no es arte regionalista, sino más bien la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada del alienado. Es la mirada del *flâneur*, cuya forma de vida todavía baña la futura y desconsolada vida del hombre de la gran ciudad con una pátina de reconciliación. El *flâneur* está todavía en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos lo ha sometido aún. En ninguna de las dos está el *flâneur* en casa, sino que busca su asilo en la multitud. En Engels y Poe hallamos unas primeras contribuciones sobre la fisionomía de la multitud, que es el velo a través del cual la ciudad habitada se le aparece al *flâneur* como fantasmagoría. Allí, la ciudad es a veces paisaje, a veces habitación. Ambas cosas serán construidas por el centro comercial, que se aprovechará de la *flânerie* para la venta de mercancías. El centro comercial es la última comarca del *flâneur*.

En el *flâneur*, la inteligentsia se dirige al mercado. Según dice, para observarlo, pero en verdad lo hace para encontrar un comprador. En esta fase intermedia, en que todavía tiene mecenas pero ya comienza a familiarizarse con el mercado, aparece como *bohème*. La indefinición de su posición económica corresponde a la indefinición de su función política, que se expresa de la forma más evidente en el caso de los conspiradores de profesión, quienes pertenecen en su totalidad a la *bohème*. Su primer campo de trabajo es la armada, más tarde será la pequeña burguesía, a veces el proletariado. Pero esta clase ve a sus oponentes en los verdaderos líderes de este último. El manifiesto comunista representa el fin de su existencia política. La poesía de Baudelaire saca su fuerza del pathos rebelde de esta clase, pasándose al bando de los asociales. Su único intercambio sexual es con la prostituta.

«Facilis descensus Averno».
VIRGILIO, *Eneida*

Lo extraordinario en la poesía de Baudelaire es que las imágenes de la mujer y de la muerte se entrelazan en una tercera, la de París. El París de sus poemas es una ciudad hundida, más bien bajo el mar que bajo la tierra. Los elementos crónicos de la ciudad —su formación topográfica, la vieja cuenca abandonada del Sena— encontraron en Baudelaire una impronta. Pero lo decisivo en el «idilio mortuorio» de la ciudad en Baudelaire es un sustrato social, moderno. Lo moderno es uno de los acentos principales de su poesía. Con el *spleen* parte en dos el ideal («Spleen et idéal»). Pero es precisamente la modernidad la que cita la protohistoria. Esto ocurre a través de la ambigüedad propia de la situación social y del producto de esta época. La ambigüedad es la aparición en imagen de la dialéctica, la ley de la dialéctica detenida. Esta detención es utopía; de ahí que la imagen dialéctica sea imagen onírica. Una imagen semejante presenta la mercancía como tal: como fetiche. Una imagen semejante presentan los pasajes, que son tanto casa como calle. Una imagen semejante presenta la prostituta, que es vendedora y mercancía al mismo tiempo.

«Je voyage pour connaître ma géographie».<br>*Aitfzeichnungen eines Irren*. (Marcel Réja, *L'art chez Les fous*, París, 1907, p. 131).

El último poema de *Les fleurs du mal*: «Le voyage». «O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons 1'ancre!». El último viaje del *flâneur*: la muerte. Su meta: lo nuevo. «Au fond de l'Inconnu pour trouver du Nouveau!». Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía. Es el origen de la apariencia, que es inalienable a las imágenes producidas por el inconsciente colectivo. Es la quintaesencia de la falsa conciencia, cuya agente incansable es la moda. Esta apariencia de lo nuevo se refleja, como un espejo en otro espejo, en la apariencia de lo siempre igual. El producto de esta reflexión es la fantasmagoría de la «historia de la cultura»

donde la burguesía disfruta su falsa conciencia. El arte que empieza a dudar de su tarea y deja de ser «inséparable de l'utilité» (Baudelaire) debe hacer de lo nuevo su valor principal. El *arbiter novarum rerum* será para el arte el esnob, que es al arte lo que el dandi a la moda. Así como en el siglo XVII la alegoría se convierte en el canon de las imágenes dialécticas, en el siglo XIX lo será la *nouveauté*. Junto a los *magasins de nouveautés* aparecen diarios. La prensa organiza el mercado de los valores espirituales, donde en un principio cotizan en alza. Los no conformistas se rebelan contra la entrega del arte al mercado, se agolpan alrededor del estandarte del «l'art pour l'art». De este lema surge la concepción de la obra de arte total, que intenta inmunizar al arte frente al desarrollo de la técnica. La solemnidad con que se celebra a sí misma es la contraparte de la distracción que glorifica a la mercancía. Ambas se abstraen de la existencia social del hombre. Baudelaire sucumbe a la fascinación de Wagner.

## VI. Haussmann o las barricadas

«Sigo el culto de lo bello, del bien, de las grandes cosas,
de la bella naturaleza que inspira al gran arte,
cuando encanta el oído o cuando hechiza la mirada;
Siento el amor de la primavera en flor: mujeres y rosas!»
Baron Haussmann, *Confession d'un lion devenu vieux*

«El reino de las flores de la decoración,
el encanto del paisaje, de la construcción
y todos los efectos de la escena se basan
solo en la ley de la perspectiva, que basta».
Franz Böhle, *Theater-Katechismus*, Munich, p. 74.

El ideal urbanístico de Haussmann consistía en las perspectivas de largas calles alienadas. Esto corresponde a la tendencia de

ennoblecer las necesidades técnicas a través de objetivos artísticos, que se hace evidente durante el siglo XIX. Los centros del dominio mundano y espiritual de la burguesía, engastados en el marco de las calles principales, encontrarán allí su apoteosis; las calles principales se cubrían con un paño antes de estar terminadas y eran descubiertas como los monumentos. La actividad de Haussmann se encuadra en el imperialismo napoleónico, que favorece al capital financiero. París vive un apogeo de la especulación. El juego en la Bolsa pasa a ocupar el lugar que ocupaban las formas del juego de azar heredadas de la sociedad feudal. A las fantasmagorías del espacio, a las que se entrega el *flâneur*, corresponden las fantasmagorías del tiempo, donde se abisma el jugador. El juego convierte el tiempo en una droga. Lafargue explica el juego como réplica de los misterios de la coyuntura económica en miniatura. Las expropiaciones de Haussmann inician las especulaciones fraudulentas. La jurisprudencia de la Corte de casación, inspirada por la oposición burguesa y orleanista, incrementa el riesgo financiero de la haussmanización.

Haussmann intenta sostener su dictadura poniendo a París bajo un régimen de excepción. En 1864, durante un discurso ante la asamblea, expresa en palabras su odio contra la población desarraigada de la gran ciudad. Por sus emprendimientos, esta población se va incrementando cada vez más. El aumento de los precios de los alquileres empuja al proletariado hacia los *faubourgs*. Los *quartiers* de París pierden así su fisionomía propia. Surge el *ceinture* rojo. Haussmann se dio a sí mismo el nombre de «artiste démolisseur». Se sentía llamado a una obra, hecho que subraya en sus memorias. Pero así aliena a los parisinos de su propia ciudad, que ya no se sienten allí en casa. Comienzan a tomar conciencia del carácter inhumano de la gran ciudad. *Paris*, la obra monumental de Maxime Du Camp, debe a esta toma de conciencia su surgimiento. Las *Jérémiades d’un Haussmannisé* le dan la forma de un lamento bíblico.

El verdadero objetivo de los trabajos de Haussmann era asegurar la ciudad contra las guerras civiles. Lo que quería era evitar para siempre que pudieran levantarse barricadas en París. Con esta misma intención, Luis Felipe había introducido el adoquinado de madera. Sin embargo, las barricadas jugaron un cierto rol en la revolución de Febrero. Engels habló de la táctica de las luchas de barricada. Y Haussmann quería impedir estas tácticas de dos maneras: el ancho de las calles las haría imposibles, y nuevos trazos de calles debían crear el camino más corto entre los cuarteles y los barrios de trabajadores. Los contemporáneos llamaron al proyecto «l'embellissemnt stratégique».

«Fais voir, en déjouant la ruse,<br>
O république à ces pervers<br>
Ta grande face de Méduse<br>
Au milieu de rouges éclairs».<br>
*Chanson d'ouvriers vers 1850* (ADOLF STAHR,<br>
*Zwei Monate in Parts*. Oldenburg, 1851. II, p. 199)

La barricada vuelve a resucitar en la Comuna, más fuerte y mejor asegurada que nunca. Se extiende por los grandes bulevares, alcanza muchas veces la altura del primer piso y cubre las trincheras que están detrás de ella. Así como el *Manifiesto comunista* cierra la época de los conspiradores profesionales, la Comuna supone el fin de la fantasmagoría que domina el primer período del proletariado. Con la Comuna se destruye esa apariencia ilusoria según la cual sería tarea del proletariado completar la obra de 1789 de la mano de la burguesía. Esta ilusión domina el período que va de 1831 a 1871, desde el levantamiento de Lyon hasta la Comuna. La burguesía nunca compartió esta idea errónea. Su lucha contra los derechos sociales del proletariado comienza ya en la Gran Revolución y coincide con el movimiento filantrópico, que oculta esta lucha y que experimenta su más importante desarrollo

durante la época de Napoleón III. Es entonces cuando surge la obra monumental de esta tendencia: los *Ouvriers européens* de Le Play. Pero junto a la posición a cubierto de la filantropía, la burguesía recurrió más de una vez a la lucha de clases abierta. En 1831 reconoce en el *Journal des Débats*: «Cada fabricante vive en su fábrica como un dueño de plantación entre sus esclavos». La desgracia de los antiguos levantamientos de trabajadores reside en que no hay teoría de la revolución que les indique el camino, pero por otro lado, esto mismo es la condición para la fuerza inmediata y para el entusiasmo con que emprenden la construcción de una nueva sociedad. Este entusiasmo, que llega a su punto más alto en la Comuna, gana por momentos para la clase trabajadora los mejores elementos de la burguesía, pero la lleva, finalmente, a sucumbir ante los peores de ellos. Rimbaud y Courbet se declaran a favor de la Comuna. El incendio de París es el digno cierre de la obra de destrucción de Haussmann.

«Mi buen padre había estado en París».<br>KARLS GUTZKOW, *Briefe aus Paris*, Leipzig,<br>1842,1, p. 58.

Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía. Pero recién el surrealismo nos develó esas ruinas. El desarrollo de las fuerzas de producción echó por tierra los símbolos de deseo del siglo pasado antes de que se hubieran desmoronado los monumentos que lo representaban. Este desarrollo emancipó en el siglo XIX las formas de la construcción respecto del arte, así como en el siglo XVI las ciencias se emanciparon de la filosofía. La primera fue la arquitectura, que se convierte en construcción de ingeniería. Le sigue la reproducción de la naturaleza, que pasa a la fotografía. Las creaciones de la fantasía se preparan para hacerse prácticas y devenir la gráfica de la publicidad. La creación literaria se somete al montaje en el folletín. Todos estos productos están dispuestos a

entrar en el mercado como mercancía, pero dudan ante ese umbral. De esta época surgen los pasajes y los interiores, los pabellones de exposiciones y los panoramas. Son los residuos de un mundo soñado. La valoración de los elementos del sueño al despertar es el caso paradigmático del pensamiento dialéctico. Por eso el pensamiento dialéctico es el órgano del despertar de la historia. Cada época sueña la siguiente pero también, soñando, se apresuran a despertar. Lleva en sí su final y lo despliega —como lo reconoció Hegel— con astucia. Con la conmoción de la economía de mercado comenzamos a reconocer los monumentos de la burguesía ya como ruinas, antes siquiera de que se hayan desmoronado.

# EL PARÍS DEL SEGUNDO IMPERIO EN BAUDELAIRE
# (1938)

# I. La *Bohème*

En Marx la bohemia aparece en un contexto revelador, en el que es atribuida a los conspiradores profesionales; de ellos se ocupa en un extenso artículo sobre las memorias del agente de policía de la Hodde, publicado en el *Neue Rheinische Zeitung*. Actualizar la fisionomía de Baudelaire significa hablar de la similitud que demuestra tener con este tipo de personaje político, que Marx presenta del siguiente modo: «A la par de la formación de las conspiraciones proletarias apareció la necesidad de una división del trabajo; los miembros se distribuyeron, por una parte, en conspiradores de ocasión, es decir, trabajadores que ejercían la conspiración en paralelo a sus actividades habituales, que solo participaban de las reuniones y estaban listos a aparecer en el punto de encuentro si el jefe lo ordenaba, y por otra parte, los conspiradores de profesión, que dedicaban todas sus actividades a la conspiración y que vivían de eso… Las condiciones de vida de esta clase determina de antemano todo su carácter… Su existencia vacilante, que más dependía de la casualidad que de sus propias actividades, su vida sin reglas, cuyas únicas estaciones fijas son las posadas de los comerciantes de vino —el lugar de encuentro de los conjurados—, las inevitables relaciones con todo tipo de gente dudosa, los coloca en ese círculo que en París se llama la bohème[32]».

Solo al pasar, vale la pena señalar que el propio Napoleón III había empezado su ascenso en un medio que se vinculaba con el recién descripto. Se sabe que uno de los instrumentos de su mandato presidencial fue la sociedad del 10 de diciembre, cuyos

cuadros, según Marx, provenían de «toda esa masa indeterminada, dispersa, arrojada de un lado al otro, que los franceses llaman la bohème[33]». Durante la época de su imperio, Napoleón III continuó perfeccionando sus costumbres conspirativas. Las proclamaciones sorpresivas y los secreteos, los ataques repentinos y la ironía inescrutable son parte de la razón de Estado del Segundo Imperio. Y los mismos rasgos se encuentran también en los escritos teóricos de Baudelaire, que la mayoría de las veces expone sus opiniones de forma apodictica. La discusión no es su fuerte. Y la evita hasta cuando las contradicciones agudas de las tesis que se va apropiando la hubiera exigido. Baudelaire dedicó el «Salón de 1846» a los «burgueses»; allí aparece como el que intercede por ellos, y su actitud no es la del *advocatus diaboli*. Más adelante, por ejemplo en su invectiva contra la escuela del *bon sens*, encontrará ciertos acentos del bohemio más brutal para hablar de la «honnête bourgeoise» y del notario, su respetable representante[34]. Hacia 1850, Baudelaire proclama que el arte es inseparable de la utilidad; pocos años más tarde defenderá el *l'art pour l'art*. En todo esto se preocupaba tan poco por obtener alguna mediación frente a su público como Napoleón III cuando, casi de un día para el otro y a espaldas del parlamento francés, pasó de los derechos aduaneros al libre comercio. Estas características dejan en claro por qué la crítica oficial —ante todo Jules Lemaitre— pudo descubrir tan pocos rastros de las energías teóricas de la prosa de Baudelaire.

Marx continúa de la siguiente forma su descripción de los *conspirateurs de profession*—. «La única condición de la revolución es para ellos una organización suficiente de su conspiración… Se entregan a invenciones que deberán generar maravillas revolucionarias; bombas incendiarias, máquinas de destrucción de efectos mágicos, motines cuyos resultados serán más milagrosos cuanto menos basamento racional tengan. Ocupados con múltiples proyectos, no tienen otra meta que la de derrocar el gobierno existente y desprecian profundamente la instrucción más teórica de los trabajadores sobre sus intereses de clase. De ahí su rabia no

proletaria sino plebeya contra los *habits noirs* (trajes negros), la gente más o menos cultivada que representa este lado del movimiento pero de la que, en tanto representantes oficiales del partido, nunca pueden independizarse por completo[35]». Las visiones políticas de Baudelaire, en lo fundamental, no van más allá de las de estos conspiradores profesionales. Tanto puede dedicar sus simpatías a la reacción clerical como al levantamiento del 48: la expresión de estas simpatías sigue siendo no mediada y su fundamento, frágil. La imagen que Baudelaire ofrecía en los días de febrero —en alguna esquina parisina, sacudiendo un fusil con la leyenda «¡Abajo el general Aupick!»[36]— es prueba de esto. En el mejor de los casos, podría haber hecho suyas las palabras de Flaubert: «De toda la política solo entiendo una cosa: la revuelta». Esto habría que entenderlo prestando atención al pasaje final de una de sus notas, que se conservó junto con sus borradores sobre Bélgica: «Digo '¡viva la Revolución!' como si dijera '¡viva la Destrucción!, ¡viva la Penitencia!, ¡viva el Castigo!, ¡viva la Muerte!'. No solo estaría contento de ser la víctima; tampoco me disgustaría hacer de verdugo, ¡para sentir la Revolución de las dos maneras! Todos tenemos un espíritu republicano en las venas como tenemos la sífilis en los huesos; estamos democratizados y sifilíticos[37]».

Lo que Baudelaire deja aquí registrado podría denominarse la metafísica del provocador. En Bélgica, donde fue escrita esta nota, fue considerado como espía de la policía francesa. En sí, estos arreglos tenían tan poco de extraño que el 20 de diciembre de 1854 Baudelaire escribía a su madre, hablando sobre los literatos becados: «Mi nombre nunca aparecerá en los innobles registros del gobierno[38]». Difícilmente pueda atribuirse la fama que adquirió en Bélgica a la posición de enemistad que adoptó contra Víctor Hugo, aclamado y proscripto. La devastadora ironía de Baudelaire tuvo su rol en el surgimiento de estos rumores; y es posible que le haya agradado dejarlos correr. El *culte de la blague*, que reaparece en Georges Sorel y que se ha convertido en un componente inalienable de la propaganda fascista, va formando en Baudelaire sus primeros

capullos. El título, y el espíritu, con que Céline escribió sus *Bagatelles pour un massacre* nos reenvían inmediatamente a una entrada en el diario de Baudelaire: «Organizar una bella conspiración para la exterminación de la raza judía[39]». El blanquista Raoul Rigault, que terminó su carrera de conspirador como prefecto de la policía de la Comuna de París, parece haber tenido el mismo humor macabro que se menciona a menudo en los testimonios sobre Baudelaire. Charles Proles dice en los *Hommes de la revolution de 1871*: «En todas las cosas, hasta en su fanatismo, Rigault demostraba tener, además de una gran sangre fría, algo de mistificador siniestro e impasible[40]». Hasta el sueño terrorista que Marx descubre en los conspiradores tiene su equivalente en Baudelaire. El 23 de diciembre de 1865 escribe a su madre: «Pero si alguna vez puedo recuperar el vigor y la energía de las que disfruté en otro tiempo, aliviaría mi cólera con libros espantosos. Querría poner la raza humana entera en mi contra. Veo en esto un goce que me consolaría de todo[41]». Esta rabia encarnizada —la *rogne*— era el estado de ánimo, alimentado por medio siglo de luchas de barricadas, de los conspiradores de profesión parisinos.

Sobre estos conspiradores dice Marx: «Son ellos los que levantan y comandan las primeras barricadas[42]». Y ciertamente, la barricada está en el centro fijo del movimiento conspirativo y tiene una tradición revolucionaria: durante la Revolución de Julio, más de cuatro mil barricadas atravesaban la ciudad[43]. Y cuando Fourier busca un ejemplo para el «travail non salarié mais passionné» no encuentra otro más adecuado que la construcción de barricadas. En *Les Misérables* Víctor Hugo representó de forma impresionante la red de esas barricadas, dejando en sombras a quienes las ocupaban. «La invisible policía de la revuelta estaba de guardia en todas partes, y mantenía el orden, es decir, la noche… Un ojo que hubiera visto desde lo alto este cúmulo de sombras hubiera quizá entrevisto, aquí y allá, de trecho en trecho, unas luces indistintas de las que sobresalían líneas quebradas y extrañas, perfiles de

construcciones singulares, algo similar a resplandores yendo y viniendo en las ruinas; era allí que estaban las barricadas[44]». En la inconclusa alocución a París que debía cerrar *Les fleurs du mal*, Baudelaire no se despide de la ciudad sin dejar de evocar sus barricadas, conmemorando sus «adoquines mágicos erigidos en torres[45]». Y ciertamente, estas piedras son «mágicas» en tanto que la poesía de Baudelaire no reconoce las manos que las han puesto en movimiento. Pero es precisamente este pathos al que estará debido el blanquismo. Pues el blanquista Tridon exclama algo similar: «O force, reine des barricades,… toi qui brilles dans l'éclair et dans l'émeute… c'est vers toi que les prisonniers tendent leurs mains enchaínées[46]». En el final de la Comuna, el proletariado fue a refugiarse, a tientas, de regreso tras la barricada, como un animal herido de muerte a su madriguera. Los trabajadores, formados en las luchas de barricadas, no eran favorables a la batalla abierta que hubiera debido bloquear a Thiers; esto también contribuyó a la derrota. Los trabajadores preferían, como declara uno de los últimos historiadores de la Comuna, «en lugar del encuentro en el campo abierto, la batalla en el propio *quartier…* y, si así debía ser, la muerte tras los adoquines apilados de una barricada en una calle de París[47]».

El más importante jefe de barricadas de París, Blanqui, estaba por entonces en su última prisión, el Fort duTaureau. En su retrospectiva sobre la Revolución de Junio, Marx reconocía en él y en sus compañeros a los «verdaderos líderes del partido proletario[48]». Sería difícil exagerar el prestigio revolucionario que tuvo Blanqui en esa época y que conservó hasta su muerte. Antes de Lenin, no hubo nadie que hubiese dejado trazos tan claros como los suyos en el proletariado. Trazos que también marcaron a Baudelaire. Hay un dibujo suyo que muestra, junto a otros esbozos improvisados, una cabeza de Blanqui.

Solo a través de los conceptos que Marx utiliza en su descripción del medio conspirativo de París puede uno reconocer correctamente la posición ambigua asumida por Blanqui. Por un lado, existen

buenas razones para que Blanqui haya ingresado a la tradición como «putschista». Desde esta perspectiva representa el tipo del político que, como dice Marx, considera como su tarea «adelantarse al proceso del desarrollo revolucionario, llevarlo hasta una crisis de forma artificial, y hacer una revolución improvisando, sin las condiciones para una revolución[49]». Pero por otro lado, comparándolo con las descripciones que poseemos de él, Blanqui se asemeja más bien a uno de los *habits noirs*, esos impopulares competidores de los conspiradores de profesión. Un testigo de la época describe del siguiente modo el club des Halles, un club blanquista: «Imaginen el público de la Comédie Franchise los días en que se representa a Racine y Corneille, comparen el auditorio de esos días con la multitud que colma un circo donde los acróbatas ejecutan peligrosos saltos: tendrán entonces la impresión exacta que se experimentaba al entrar al club revolucionario de Blanqui, comparada a la que daban los dos clubes en boga del partido del orden… Era como una capilla consagrada al culto ortodoxo de la conspiración clásica, donde las puertas estaban abiertas a todo el mundo, pero adonde uno no sentía ganas de entrar a menos que fuera un adepto. Después del taciturno desfile de los oprimidos… se levantaba el cura a cargo y, con el pretexto de resumir las quejas de su cliente, el pueblo, representado por la media docena de imbéciles pretenciosos y furiosos que uno acababa de escuchar, exponía la situación. Su aspecto exterior era distinguido, la ropa irreprochable, la fisionomía fina, calma y delicada, con un destello feroz y siniestro que cruzaba a veces sus ojos angostos, pequeños, penetrantes, que habitualmente parecían más benevolentes que severos. Su forma de hablar era mesurada, familiar y precisa; la forma de hablar menos declamatoria que jamás haya escuchado, a excepción de la de Thiers[50]». Blanqui aparece aquí como doctrinario. El *signalement de l'habit noir* se confirma hasta en los pequeños detalles. Se sabía que «el viejo» acostumbraba a dar sus conferencias con guantes negros[51]. Pero la seriedad medida, la impenetrabilidad propia de Blanqui se ven distintas a la luz de un

comentario de Marx, que dice sobre estos conspiradores de profesión: «Son los alquimistas de la revolución y comparten la misma estrechez de miras en ideas fijas y la misma confusión mental que los antiguos alquimistas[52]». Así surge la imagen de Baudelaire, como por sí misma: en uno los bártulos enigmáticos de la alegoría, el secreteo del conspirador en el otro.

Marx habla en tono despectivo, tal como era de esperarse, de las tabernas donde el conspirador de baja estofa se siente en casa. Las emanaciones que allí se concentraban también eran familiares a Baudelaire. Entre estos vapores surgió el gran poema titulado «Le vin des chiffonniers», cuya redacción se puede datar hacia la mitad de siglo. En aquel entonces se discutían algunos temas en la opinión pública que resuenan también en esta pieza. El primero, el tema del impuesto al vino. La Asamblea Constituyente de la República había aprobado la derogación de este impuesto, al igual que lo ocurrido en 1830. En *Las luchas de clase en Francia*, Marx había mostrado cómo en la eliminación de estos impuestos coincidían tanto una reivindicación para el proletariado de la ciudad como para el campesino. Los impuestos, que gravaban el vino común en la misma proporción que el más refinado, reducían el consumo «al aumentar los arbitrios a las puertas de todas las ciudades de más de 4000 habitantes, convirtiendo cada ciudad en un país extranjero con aranceles aduaneros contra el vino francés[53]». Y continúa diciendo: «Con los impuestos al vino, el campesino reconoce el bouquet del gobierno». Pero también perjudicaban al habitante urbano y lo obligaban, para encontrar vino barato, a trasladarse a los locales en las afueras de la ciudad, donde se servía el vino sin impuesto llamado *vin de la barriere*. Si podemos creer en las palabras de H.-A. Frégier, el jefe de sección de la jefatura de policía del Sena, el trabajador exhibía el placer de consumirlo, el único placer que le era concedido, con todo el orgullo y toda la obstinación. «Hay mujeres que no tienen reparos en seguir a sus esposos a la *barriere*, junto con los hijos, que ya podrían ir a trabajar… Más tarde de regreso a casa medio borrachos, fingen

mayor borrachera que la real, a veces también los niños, como sus padres, para que sea evidente a ojos de todos que han bebido, y bebido largamente[54]». Un observador de la época escribe: «Al menos estamos seguros de que el vino de las *barrieres* le ha ahorrado bastantes sacudidas a la armazón gubernamental[55]». El vino da comienzo a los sueños de venganza futura y de esplendor futuro de los desposeídos. Así aparece en «Le vin des chiffonniers»:

> On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
> Buttant, et se cognant aux murs comme un poëte,
> Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
> Épanche tout son coeur en glorieux projects.
>
> Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
> Terrasse les méchants, releve les victimes,
> Et sous le firmament comme un dais suspendu
> S'enivre des splendeurs de sa propre vertu[56].

Los traperos se incrementaron en las ciudades a partir de que, por los nuevos procedimientos industriales, la basura cobró un cierto valor. Trabajaban para patrones intermediarios y representaban una suerte de industria casera instalada en la calle. El trapero fascinó a su época. La mirada de los primeros investigadores del pauperismo se fijó en ellos, como cautivada en la pregunta muda sobre cuál era el límite que podía alcanzar la miseria humana. Frégier les dedica seis páginas en su libro *Des classes dangereuses de la population*. Le Play nos ofrece el presupuesto de un trapero parisino y sus parientes entre 1849 y 1850, la época en que, se supone, Baudelaire concibió su poema[57].

Claro está que el trapero no puede contarse entre los bohemios. Pero desde los literatos hasta los conspiradores de profesión, cualquiera que perteneciera a la bohemia podía reconocer una parte de sí en el trapero. Todos ellos, en mayor o menor rebelión, estaban contra la sociedad y se enfrentaban a un mañana más o menos

precario. Llegado el momento, el trapero podía experimentar lo mismo que aquellos que hacían tambalear las bases de esa sociedad. El trapero no está solo en su sueño. Lo acompañan algunos camaradas; también ellos están rodeados del aroma de los barriles, y han envejecido en batallas. Su bigote cuelga como una vieja bandera. En su recorrido, el trapero se encuentra con los *mouchards*, los espías, sobre quienes domina en sus sueños[58]. Ya en Sainte-Beuve es posible encontrar ciertos temas de la vida cotidiana parisina. Allí se presentaban como una conquista de la poesía lírica; pero no todavía como una conquista de la comprensión e intuición. En el espíritu de este cultivado rentista, la miseria y el alcohol entran en una relación esencialmente distinta que en el espíritu de Baudelaire.

> Dans ce cabriolet de place j'examine
> L'homme qui me conduit, qui n'est plus que machine,
> Hideux, à barbe épaisse, à longs cheveux collés:
> Vice et vin et sommeil chargent ses yeux soûlés.
> Comment l'homme peut-il ainsi tomber? Pensais-je,
> Et je me reculáis à l'autre coin du siège[59].

Tal es el principio de la pieza; lo que sigue es la interpretación edificante. Sainte-Beuve se pregunta si su alma no estará desamparada como la del cochero de alquiler.

La letanía titulada «Abel et Caín» muestra sobre qué base se cimienta la concepción más libre y más comprensiva que Baudelaire tenía de los desposeídos. Esta letanía convierte la disputa de los hermanos bíblicos en la de dos razas irreconciliables para siempre.

> Race d'Abel, dors, bois et mange;
> Dieu te sourit complaisamment.
>
> Race de Cain, dans la fange
> Rampe et meurs misérablement[60].

El poema está compuesto de dieciséis estrofas de dos líneas, cuyo comienzo, alternando los nombres, se va repitiendo. Caín, el antepasado de los desposeídos, aparece allí como fundador de una raza, y esta raza no puede ser otra que la proletaria. En el año 1838 Granier de Cassagnac publicó su *Histoire des classes ouvrières et des classes bourgeoises*. Esta obra daba a conocer el origen de los proletarios, que formaban una clase de subhumanos surgida a partir de una cruza entre ladrones y prostitutas. ¿Baudelaire habrá conocido estas especulaciones? Es posible. Lo seguro es que Marx se había topado con las ideas de Granier de Cassagnac, a quien saludaba como «el pensador» de la reacción bonapartista. *El capital* replica esta teoría de las razas en tanto «raza de singulares poseedores de mercancías[61]», en la que ve al proletariado. Y es precisamente en este sentido en que aparece la raza que desciende de Caín en Baudelaire. Por supuesto que él no hubiera podido definirla. Es la raza de los que no tienen más mercancía que su fuerza de trabajo.

Este poema de Baudelaire está dentro de un ciclo que lleva el título de «Révolte[62]». Las tres piezas que lo componen mantienen un tono blasfemo fundamental. Pero es imposible tomarse demasiado en serio el satanismo de Baudelaire. Si tiene alguna importancia, será en tanto única actitud en la que él fue capaz de mantener, a la larga, una posición de inconformismo. Si atendemos a su contenido teológico, la última pieza del ciclo, «Les litanies de Satan», es el miserere de una liturgia de la ofiolatría. Satán aparece con su corona centelleante y luciferina: como custodio del saber profundo, como instructor en las destrezas prometeicas, como patrón protector de los obstinados e inquebrantables. Entre líneas centellea la sombría cabeza de Blanqui.

> Toi qui fais au proscrie ce regard calme et haut
> Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud[63].

Este Satán, que la cadena de invocaciones también reconoce como el «padre confesor… de los conspiradores», es distinto del intrigante que los otros poemas llaman por el nombre de Satán trismegisto, del Demonio, y las piezas en prosa con el de Su Alteza, que tiene su casa subterránea en las cercanías del boulevard. Lemaître señaló el dilema que hace del demonio «primero el creador de todo lo malo, y luego el gran vencido, la gran víctima[64]». Nos limitaríamos a otra formulación del problema si nos preguntáramos qué obligaba a Baudelaire a dar a su rechazo radical de los dominantes una forma radicalmente teológica.

Después de la derrota del proletariado en las luchas de Junio, la protesta contra los conceptos burgueses de orden y honradez había quedado mejor guardada entre los dominantes que entre los oprimidos. Aquellos que se declaraban a favor de la libertad y del derecho no veían en Napoleón III ese emperador de soldados que él pretendía ser, en tanto sucesor de su tío, sino un impostor favorecido por la suerte. Así fue como los *Châtiments* conservaron su figura. Por su parte, la *bohème dorée* veía realizados sus sueños de una vida «libre» en esas celebraciones embriagantes, en la corte de la que Napoleón se rodeaba. Comparadas con las memorias en que el conde de Viel-Castel describe el entorno del emperador, Mimi y Schaunard resultan muy honestos y burgueses. En la clase más alta el cinismo era parte de las buenas formas, en las bajas el razonamiento rebelde. En su *Eloa* Vigny había rendido homenaje al ángel caído, a Lucifer en un sentido gnóstico, siguiendo las huellas de Byron. Por otro lado Barthélemy, en su *Némésis*, había asociado el satanismo a los dominantes; decían allí una misa de la especulación y se cantaba un salmo de la renta[65]. A Baudelaire le resultaba muy familiar esta doble cara de Satán, que le hablaba no solo a favor de los de abajo sino también de los poderosos. Marx no habría podido encontrar un mejor lector para las siguientes líneas de *El dieciocho Brumario*: «Cuando los puritanos se quejaron en el Concilio de Constanza de la vida disipada de los papas…, el cardinal Pierre d’Ailly les espetó: ‘Solo el diablo personalmente

puede salvar a la Iglesia católica, y ustedes reclaman ángeles’. Esto clamaba la burguesía francesa al día siguiente del golpe de Estado: ¡Ahora solo el jefe de la sociedad del 10 de diciembre podrá salvar a la sociedad burguesa! Solo el robo salvará a la propiedad, el perjurio a la religión, la bastardía a la familia, el desorden al orden[66]». Baudelaire, el admirador de los jesuitas, no quería rechazar a este salvador, no para siempre, ni siquiera en sus horas de rebeldía. Sus versos se reservaban aquello que su prosa no se había prohibido, y es por eso que Satán aparece allí. A él deben estos versos la fuerza sutil de no romper su adhesión, en el momento de la queja desesperada, a aquel contra quien la razón y la humanidad se indignaban. Baudelaire deja escapar la confesión de la religiosidad casi siempre como un grito de guerra. No quiere que nadie le quite a su Satán. Esta es la verdadera entrada en el conflicto con su falta de fe, conflicto que Baudelaire debía superar. No se trata de sacramentos ni de rezos; se trata del luciferino privilegio de blasfemar contra el Satán al que se ha sucumbido.

A través de su amistad con Pierre Dupont, Baudelaire quiso presentarse como poeta social. Los escritos críticos de d’Aurevilly hacen el siguiente retrato de este autor: «En este talento y en este pensamiento, Caín predomina sobre el dócil Abel: Caín el bruto, el hambriento, salvaje y lleno de envidia que ha ido a las ciudades para beber el poso de la cólera que allí se acumula, y para participar de las falsas ideas que allí triunfan[67]». Esta descripción nos muestra con precisión lo que hacía solidarizarse a Baudelaire con Dupont. Al igual que Caín, Dupont «ha ido a las ciudades» y le ha dado la espalda al idilio. «La canción tal como la entendían nuestros padres…, hasta una simple romanza le resulta ajena[68]». Dupont sintió llegar la crisis de la poesía lírica con la disgregación progresiva entre la ciudad y el campo. Uno de sus versos lo admite, con torpeza; dice que el poeta «presta sus oídos a veces al bosque, otras a las masas». Las masas lo recompensaron por la atención prestada; en 1848 Dupont estaba en boca de todos. Cuando las conquistas de la revolución se fueron perdiendo una tras otra,

Dupont compuso su «Chant du vote». Pocas cosas de la poesía política de esa época podrían competir con su estribillo. Representa una hoja de esos laureles que Marx reclamaba para «la frente sombría y amenazante[69]» de los combatientes de Junio.

> Fais voir, en déjouant la ruse,
> O République! à ces pervers,
> Ta grande face de Méduse
> Au milieu de rouges éclairs[70]!

La introducción que Baudelaire añadió a una entrega de las poesías de Dupont fue un acto de estrategia literaria; allí se encuentra la curiosa sentencia: «La pueril utopía de la escuela de *l'art pour l'art*, al excluir la moral y muchas veces hasta la pasión, era necesariamente estéril». Y más adelante, relacionándose de forma manifiesta con Auguste Barbier: «Cuando un poeta, a veces torpe, pero casi siempre grande, vino a proclamar la santidad de la insurrección de 1830, y cantar en versos ardientes las miserias de Inglaterra y de Irlanda… la cuestión quedó liquidada, y desde entonces el arte fue inseparable de la moral y de la utilidad[71]». Esto no tiene nada de la profunda duplicidad que aviva la propia poesía de Baudelaire, que intercede por los oprimidos, tanto por sus ilusiones como por su causa. La poesía de Baudelaire prestaba oídos a los cánticos de la revolución, pero también a la «voz superior» que habla en los redobles de las ejecuciones. Cuando Bonaparte llega al poder a través del golpe de Estado, por un momento Baudelaire está furioso. «Después se tomó los sucesos 'desde un punto de vista providencial' y se sometió a ellos como un monje[72]». «Teocracia y comunismo[73]» no eran para él convicciones sino murmuraciones que se disputaban su atención: la primera no tan seráfica, la segunda no tan luciferina como él pretendía. Pasado no mucho tiempo Baudelaire abandonó su manifiesto revolucionario y después de algunos años escribió: «Es a esta gracia, a esta ternura femenina, que Pierre Dupont debe sus

primeros cantos. Afortunadamente, la actividad revolucionaria, que en esa época arrastraba a todos los espíritus, no había desviado al suyo completamente de su camino natural[74]». El quiebre abrupto con el *l'art pour l'art* solo tenía valor para Baudelaire como postura; le permitió dar a conocer el margen de acción que estaba a su disposición en tanto literato. En esto aventajaba a los escritores de su tiempo, sin excluir a los más grandes entre ellos. Así se hace evidente hasta qué punto Baudelaire estaba por encima de la actividad literaria que lo circundaba.

La actividad literaria cotidiana se había movido durante ciento cincuenta años alrededor de las revistas. Hacia finales del último tercio del siglo esto comenzó a cambiar. Con el folletín del diario, las *belles lettres* consiguieron una salida de ventas en el periódico. En la introducción del folletín se resumen las transformaciones que la revolución de Julio había significado para la prensa. Durante la Restauración, los diarios no podían venderse individualmente, sino que se adquirían solo por abono. Quien no pudiera afrontar el alto precio de 80 francos por el abono anual dependía de los cafés, donde a menudo había varias personas alrededor de un solo ejemplar. En 1824 había en París 47 000 compradores de diarios, en 1836 eran 70 y en 1846 200 mil. *La Presse*, el periódico de Girardin, jugó un papel decisivo en este crecimiento al introducir tres importantes innovaciones: la reducción del precio del abono a 40 francos, los anuncios y la novela por entrega. Al mismo tiempo, la información corta y abrupta empezó a hacer competencia al in forme serio; era recomendable por su utilidad mercantil. El «reclame» le abrió camino: se trataba de una noticia al parecer independiente, pero en verdad pagada por el editor y que, en la parte de la redacción, comentaba un libro al que se le había hecho un anuncio en el mismo número o en el número anterior. Ya en 1839 Sainte-Beuve se quejaba de sus efectos desmoralizantes. «¿Cómo condenar… aquello que se proclamaba y se anunciaba dos dedos más abajo como la maravilla de la época? Siempre prevalecía la atracción de las mayúsculas crecientes del anuncio: era una

montaña imantada que hacía confundir a la brújula[75]». El «réclame» aparece al comienzo de un proceso en cuyo término está la nota sobre la Bolsa, publicada en los *journals* y pagada por los interesados. Difícilmente podría escribirse una historia de la información separada de una historia de la corrupción en la prensa.

La información necesitaba poco lugar; era la información, y no el editorial político ni la novela del folletín, lo que procuraba al periódico esa apariencia nueva de todos los días, variada con inteligencia en la compaginación; una parte de su poder de atracción se apoyaba en esto. Había que renovarla permanentemente: cotilleos de ciudad, intrigas de teatro, también las «cosas útiles» constituían sus fuentes preferidas. Su elegancia, propia y barata, que se hará tan característica en el folletín, es reconocible desde un principio. Madame de Girardin da la bienvenida a la fotografía en sus *Lettres parisiennes* con las siguientes palabras: «En este momento se presta mucha atención a la invención del señor Daguerre, y no hay nada más placentero que las serias explicaciones que nuestros sabios de salón dan sobre este prodigio. El señor Daguerre puede estar tranquilo que nadie le robará su secreto… Realmente, su descubrimiento es magnífico; pero no se entiende para nada lo que es; ha sido demasiado explicado[76]». No muy rápido ni en todas partes se conformaron los lectores con el estilo del folletín. En 1860 y 1868 aparecieron en Marsella y París los dos tomos de las *Revues parisiennes* del barón Gaston de Flotte, que se proponían como tarea luchar contra la frivolidad de los datos históricos, en especial en el folletín de la prensa parisina. En el café, durante el aperitivo, se llevaba a cabo la obra expletiva de la información. «La costumbre del aperitivo… data del florecimiento y del esplendor de la prensa sensacionalista. Antes, cuando solo estaban los grandes periódicos serios… no existía la hora del aperitivo, que es la consecuencia lógica de la ‘Crónica parisina y del cotilleo de ciudad’»[77]. El negocio del salón de café puso a los redactores al mismo ritmo del servicio de noticias, antes de que su dispositivo siquiera se hubiera desarrollado. Hacia el final del

Segundo Imperio, cuando comenzó a utilizarse el telégrafo eléctrico, la prensa sensacionalista había perdido su monopolio. Ahora, los accidentes y los criminales podían llegar de todo el mundo.

La asimilación del literato a la sociedad en la que se hallaba ocurría en el boulevard de la siguiente forma. Allí, el literato se mantenía abierto a algún incidente provechoso, broma o rumor. En el boulevard desplegaba todo el drapeo de sus relaciones con colegas, cortesanas y vividores, y dependía tanto de estos efectos como las *cocottes* de su arte de vestir**[78]**. En el boulevard pasa sus horas de ocio, que pone a la vista de todos como una parte de su tiempo de trabajo. El literato se comporta como si hubiera aprendido de Marx que el valor de cada mercancía está determinado por el tiempo de trabajo socialmente necesario para su producción. De esta forma, considerando la larga ociosidad necesaria a los ojos del público para completar estas tareas, el valor de su propia fuerza de trabajo tiene algo casi fantástico. El público no estaba solo en este tipo de apreciación. Las altas retribuciones del folletín de la época muestran que estaba basada en determinadas condiciones sociales. Ciertamente, existió una relación entre la reducción de las tarifas del abono, el auge de los anuncios y la importancia creciente del folletín.

«En esta nueva combinación» —la disminución de las tarifas de los abonos— «el periódico debe vivir del anuncio…; para recibir muchos anuncios, la cuarta página, que se había convertido en un afiche, debía pasar ante los ojos de la mayor cantidad posible de abonados. Se necesitó entonces un incentivo dirigido a todas las opiniones a la vez y una curiosidad general que substituyera al interés político… Este fue el comienzo; una vez que el precio del abono pasó a 40 francos, a través del anuncio se llegó casi forzosamente a la novela por entregas**[79]**». Esto es, precisamente, lo que explica la alta remuneración de estas colaboraciones. En 1845, Dumas cerró un contrato con *Le Constitutionnel* y con *La Presse* donde se le fijaba, por cinco años, un honorario mínimo de 63 000 francos anuales por una producción mínima anual de

dieciocho tomos[80]. Eugene Sue recibió una paga de 100 000 francos por sus *Mystères de Paris*. Se ha calculado, para el período entre 1838 y 1851, en cinco millones de francos los honorarios de Lamartine. Por la *Histoire des Girondins*, que apareció primero por entregas, había cobrado 600 000 francos. Las opulentas remuneraciones de estas mercancías literarias cotidianas llevaron necesariamente a abusos. Los editores, al comprar manuscritos, se arrogaban el derecho de hacerlos firmar por un autor de su elección. Esto supuso que algunos de los novelistas exitosos no fueran demasiado quisquillosos en el uso de su firma. Un panfleto, la *Fabrique de romans, Maison Alexandre Dumas et Cie*, nos informa con más detalle al respecto[81]. *La Revue des deux mondes* decía por entonces: «¿Quién sabe los títulos de todos los libros que el señor Dumas ha firmado? ¿Los conocerá él mismo? En caso de que no lleve un diario con un 'debe' y un 'haber', seguramente… debe haber olvidado a más de uno de los niños de los que es el padre legítimo, o natural, o adoptivo[82]». Corría la leyenda de que Dumas, en sus sótanos, empleaba a toda una compañía de literatos pobres. Y diez años después de las observaciones de la *grande revue* —en 1855— en un pequeño órgano de la bohemia encontramos una descripción pintoresca de la vida de un novelista exitoso, que el autor llama de Santis: «Llegado a casa, el señor de Santis cierra con doble vuelta de llave la puerta de su habitación… y abre una pequeña, oculta detrás de su biblioteca. Se encuentra ahora en un gabinete bastante sucio, mal iluminado. Allí está sentado un hombre siniestro, pero con mirada sumisa y el pelo revuelto. En él se reconoce, a una legua de distancia, al verdadero novelista de sangre, aunque se trate simplemente de un antiguo empleado del ministerio que ha aprendido el arte de Balzac leyendo *Le Constitutionnel*. Él es el verdadero autor de *La Chambre des crânes*; él es el novelista[83]». Durante la Segunda República, el parlamento trató de luchar contra el poder excesivo del folletín. Se gravó las continuaciones de las novelas, pieza por pieza, con un impuesto de un céntimo. Con las leyes de prensa reaccionarias, que otorgaban

un alto valor al folletín al restringir la libertad de opinión, la prescripción quedó sin vigencia al poco tiempo.

Las altas retribuciones del folletín, unidas a sus grandes ganancias, colaboraron para que los escritores, que lo proveían, se hicieran un gran nombre entre el público. Para el escritor, no fue extraño utilizar su fama y sus medios combinándolos: se le abrió así la carrera política casi automáticamente. Esto generó nuevas formas de corrupción, que tuvieron mayores consecuencias que el uso abusivo de los nombres de autores de fama. Una vez que despertó la ambición política de los literatos, el régimen se ocupó de mostrarles el camino correcto. En 1846 Salvandy, el ministro de Colonias, ofreció a Alexandre Dumas un viaje a Túnez cuyos costos estarían a cargo del gobierno —el emprendimiento estaba dotado con una suma de 10 000 francos— para hacer propaganda de las colonias. La expedición salió mal, consumió mucho dinero y terminó con una pequeña interpelación en la Cámara. Más afortunado fue Sue, quien gracias a sus éxitos con los *Mystèrs de Paris* no solo llevó el número de abonados de *El Constitutionnel* de 3600 a 20 000, sino que en 1850, con 130 000 votos de los trabajadores, fue elegido diputado de París. Con esto, los electores proletarios no ganaron demasiado; Marx llamó a esta elección un «comentario sentimental y debilitador[84]» de los triunfos electorales precedentes. Si de esta forma la literatura pudo abrir a sus personajes privilegiados la posibilidad de una carrera política, podremos utilizar esta misma carrera, por su parte, para una reflexión crítica de sus obras. Lamartine nos ofrece un ejemplo.

Los éxitos definitivos de Lamartine, *Les Méditations* y *Les Harmonies*, se remontan al tiempo en que el campesinado francés tenía el usufructo de las tierras que había conquistado. En unos versos ingenuos dedicados a Alphonse Karr, el poeta iguala sus logros a los del campesino de un viñedo:

> Tout homme avec fierté peut vendre sa sueur!
> Je vends ma grappe en fruit comme tu vends ta fleur,

> Heureux quand son nectar, sous mon pied qui la foule,
> Dans mes tonneaux nombreux en ruisseaux d'ambre coule,
> Produisant à son maître, ivre de sa cherté,
> Beaucoup d'or pour payer beaucoup de liberté[85]!

Estas líneas, en las que Lamartine celebra su prosperidad como la de un campesino y se vanagloria de los honorarios que su producto ha logrado en el mercado, resultan reveladoras si se las considera no tanto desde el punto de vista moral[86] sino como expresión del sentimiento de clase de Lamartine: la clase del campesino de parcela. Aquí reside una parte de la historia de su poesía. En los años cuarenta, la situación de los campesinos de parcelas se había vuelto crítica; estaban endeudados. Sus parcelas ya no estaban «en la patria, tal como la llaman, sino en el registro de hipotecas[87]». Así se fue desmoronando el optimismo campesino, que era la base de la contemplación glorificante de la naturaleza propia de la poesía de Lamartine. «Si la nueva parcela, en su acuerdo con la sociedad, en su dependencia respecto de las fuerzas de la naturaleza y su sometimiento a la autoridad que la protegía desde arriba, era naturalmente religiosa, la parcela arruinada por las deudas, reñida con la sociedad y con la autoridad, empujada más allá de sus propias limitaciones, era naturalmente irreligiosa. El cielo era un bonito suplemento para la angosta lengua de tierra que acababan de obtener, ante todo porque era quien fabricaba el clima; se convertirá en un insulto desde el momento en que se lo quiera imponer como sustitución de la parcela[88]». Las poesías de Lamartine eran figuras de nubes colgadas precisamente de ese cielo, tal como Sainte-Beuve había escrito ya en 1830: «La poesía de André Chénier… es, de alguna manera, el paisaje sobre el que Lamartine construyó el cielo[89]». Este cielo se derrumbó para siempre cuando los campesinos franceses, en 1849, votaron a favor de la presidencia de Bonaparte. Lamartine también había preparado su voto[90]. «Lo que no preveía», escribe Sainte-Beuve sobre el rol de Lamartine en la revolución, «es que sería el Orfeo que más tarde

dirigiría y reglaría con su arco de oro esa invasión de los bárbaros[91]». Baudelaire lo describe secamente como «un poco pelandusco, un poco prostituido[92]».

Difícilmente nadie haya tenido más perspicacia que Baudelaire para ver los costados problemáticos de esta espléndida figura. Acaso esto tenga relación con el hecho de que, desde un principio, pocos esplendores sintió él sobre sí mismo. Porché sostiene que, según todo lo indica, pocas posibilidades de elección tuvo Baudelaire a la hora de colocar sus manuscritos[93]. Dice Ernest Raynaud: «Baudelaire sufrió las exigencias de los piratas de las letras, de editores filibusteros que especulaban con la vanidad de la gente de mundo, de los amateurs y de los principiantes, y que solo aceptaban manuscritos cuando se firmaban abonos[94]». El comportamiento de Baudelaire corresponde a esta situación material. Baudelaire presentaba el mismo manuscrito en diversas redacciones, permitía segundas ediciones sin señalarlas como tales. Desde un principio, miró el mercado literario sin ninguna ilusión; en 1846 decía: «No importa cuán linda sea una casa, es ante todo —antes de que su belleza sea demostrada— tantos metros de alto por tantos de largo. Y lo mismo es la literatura, que es la materia menos apreciable, es ante todo un rellenado de columnas; y el arquitecto literario, cuyo nombre solo no basta para ganancias, debe venderla a cualquier precio[95]». Hasta el final, Baudelaire estuvo mal colocado en el mercado literario. Se ha calculado que con su obra completa no ganó más de 15 000 francos.

«Balzac se quema a fuerza de café, Musset se embrutece bebiendo absintio…, Murger se muere… en un centro de salud como ahora Baudelaire. ¡Y ni uno de estos escritores fue socialista!»[96] escribe Jules Troubat, el secretario privado de Sainte-Beuve. Sin dudas, Baudelaire merecía el reconocimiento que esta última oración buscaba tributarle. Pero no por eso dejó de comprender la verdadera situación de los literatos. A estos —y a sí mismo en primer lugar— acostumbraba a compararlos con la prostituta. El soneto a la musa comprable —«La muse vénale»—

habla sobre esto. El gran poema introductorio «Au lecteur» presenta al poeta en la postura poco favorecedora de aquel que se hace pagar generosamente por las propias confesiones. Una de sus primeras poesías, que no entraron en *Les fleurs du mal*, está dirigida a una chica de la calle. La segunda estrofa dice:

> Pour avoir des souliers, elle a vendu son âme;
> Mais le bon Dieu rirait si, près de cette infâme,
> Je tranchais du Tartufe et singeais la hauteur,
> Moi qui vends ma pensée et qui veux être auteur[97].

La última estrofa («Cette bohême-là, c’est mon tout») incluye despreocupadamente a esta creatura en la hermandad de la bohemia. Baudelaire sabía cuál era la verdadera situación del literato, que entraba al mercado como *flâneur*, según él dice, para contemplarlo, pero en verdad para encontrar un comprador.

# II. EL *FLÂNEUR*

Una vez que el escritor entraba al mercado, miraba a su alrededor como dentro de un panorama. Hubo un género literario particular que conservó estos primeros intentos de orientación. Se trata de una literatura panorámica. No por casualidad *Le livre de Cent-et-un, Les Français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris, La grande viile* disfrutaron de las simpatías de la capital al mismo tiempo que los panoramas. Estos libros estaban hechos de una serie de bosquejos, que con su ropaje anecdótico, en cierto modo, imitaban las plásticas figuras del primer plano de los panoramas y con su horizonte informativo el fondo de aquellos. Allí contribuyeron numerosos autores; estas antologías fueron un resultado del mismo tipo de trabajo de las *belles lettres* para el que Girardin había creado un lugar en el folletín. Eran el manto distinguido de una escritura que, por su procedencia, estaba destinada al desgaste de la calle. En esta escritura, los modestos cuadernos en formato de bolsillo llamados «physiologies» ocuparon un lugar privilegiado. Estaban dedicados a tipos tales como los que encuentra aquel que observa un mercado. Desde los vendedores ambulantes del boulevard hasta los elegantes en la recepción de la ópera: no había figura de la vida parisina que el *physiologue* no hubiera retratado. El gran período de este género coincide con el principio de los años cuarenta. Fue la gran escuela del folletín; la generación de Baudelaire tuvo que sufrirla. El hecho de que, pronto, Baudelaire haya transitado su propio camino demuestra cuán poca atención debe haberle prestado.

En 1841 podemos contar setenta y seis nuevas fisiologías[98]. A partir de ese año el género empezó a decrecer; y junto con el rey-ciudadano, también ellas desaparecieron. Desde un principio había sido un género pequeño-burgués. Monnier, su gran maestro, era un hombre de esta especie dotado de una capacidad de auto observación poco común. Estas fisiologías no superaban ni el más restringido de los horizontes. Después de haber estado dedicadas a los tipos humanos, le tocó el turno a la fisiología de la ciudad. Aparecieron *Paris la nuit, Paris à table, Paris dans l'eau, Paris à cheval, Paris pittoresque, Paris marié*. Y cuando esta veta también se agotó, se atrevieron a una «fisiología» de los pueblos. Tampoco se olvidaron de hacer la «fisiología» de los animales, que desde los inicios se había demostrado útil como tema ingenuo. Pues se trataba precisamente de la ingenuidad. En sus estudios de la historia de la caricatura, Eduard Fuchs señala que en el inicio de las fisiologías están las «leyes de septiembre», es decir, las medidas de censura más severa de 1836, con las que un equipo de artistas dotados y ejercitados en la sátira fueron apartados, de un golpe, de la vida política. Y si había funcionado en la gráfica, debía ser también exitosa en la literatura, puesto que allí no había ninguna energía política que pudiera compararse con la de un Daumier. De modo que la reacción es la condición «a partir de la que se explica el colosal cortejo de la vida burguesa que… comenzó en Francia… Todo pasaba en desfile… días de alegría y días de duelo, trabajo y descanso, costumbres matrimoniales y hábitos de soltería, familia, casa, hijos, colegio, sociedad, teatro, tipos, profesiones[99]».

Lo apacible de estas descripciones se armoniza con la actitud del *flâneur*, que va tomando muestras botánicas por el asfalto. Pero por aquel entonces no se podía ir paseando por todas partes en la ciudad. Las veredas anchas eran pocas antes de Haussmann; las angostas ofrecían poca protección ante los vehículos. Difícilmente la *flânerie* hubiera podido crecer en importancia sin los pasajes. «Los pasajes, una nueva invención del lujo industrial», dice una guía ilustrada de París de 1852, «son corredores cubiertos por un techo

de cristal y revestidos de mármol entre las masas de los edificios, cuyos dueños se han puesto de acuerdo en favor de estas especulaciones. A ambos lados de estos corredores, que reciben la luz desde arriba, se suceden las tiendas más elegantes, de modo que estos pasajes se convierten en una ciudad, en un mundo en miniatura». En este mundo el *flâneur* está en casa; es el cronista y el filósofo de «los rincones preferidos de los paseantes y de los fumadores, de los lugares de recreo de todo tipo de pequeños *metiers*[100]». Y a sí mismo, el *flâneur* se procura allí un remedio indefectible contra el aburrimiento, que florece con facilidad bajo la mirada de basilisco de una reacción saturada. «Todo hombre que se aburra», dice una cita de Guys transmitida por Baudelaire, «en el seno de la multitud, es un tonto. Un tonto, repito, y uno despreciable[101]». Los pasajes son algo intermedio entre la calle y el interior. Si quisiéramos hablar de un artilugio de las fisiologías, será entonces el acreditado por el folletín: convertir el boulevard en interior. La calle se vuelve un apartamento para el *flâneur*, en casa entre las fachadas de los edificios como el burgués entre sus cuatro paredes. Para él, los brillantes carteles esmaltados de las empresas son tan buenos, o mejores, como decoración de pared como para el burgués, en su salón, un cuadro al óleo; los muros son el pupitre contra el que apoya su cuaderno de notas; los quioscos de diarios son su biblioteca y las terrazas del café miradores, desde los que, terminado el trabajo, contempla sus aposentos. El pensamiento político oculto en ese género de escritos al que pertenecían las fisiologías era entonces: la vida, en toda su multiplicidad, en su inagotable riqueza, logra prosperar solo entre los empedrados grises y ante el fondo gris del despotismo.

Esta escritura también era sospechosa en lo social. Las largas series de caracteres, estrafalarios o simples, ganadores o severos, presentadas al lector por las fisiologías, tenían algo en común: eran inocentes, de una bonhomía perfecta. Esta perspectiva de los hombres de la época se hallaba demasiado lejos de la experiencia para no deberse a causas muy bien fundadas. Provenía de una

inquietud de un tipo especial. La gente tuvo que adaptarse a una nueva situación, que le provocaba bastante extrañeza y que es propia de las grandes ciudades. Simmel la retrató en una lograda formulación. «Quien ve sin escuchar está mucho más… intranquilo que aquel que escucha sin ver. Aquí hay algo característico para la sociología de la gran ciudad. Las relaciones mutuas de las personas en las grandes ciudades… se distinguen por una patente preponderancia de la actividad del ojo por sobre la del oído. La principal razón es el transporte público. Hasta antes de que en el siglo XIX se desarrollaran los ómnibus, los ferrocarriles, los tranvías, la gente nunca había estado en posición de tener que mirarse por varios minutos o hasta horas, sin dirigirse la palabra[102]». Esta nueva situación, tal como Simmel lo reconoce, no era confortable. Ya Bulwer había orquestado su descripción del hombre de la gran ciudad en *Eugen Aram* señalando el comentario de Goethe, según el cual todo hombre, el mejor y el más mísero, lleva consigo un secreto que lo haría odiable ante todo el resto si lo diera a conocer[103]. Para las fisiologías era conveniente dejar de lado, por insignificantes, estas o similares representaciones que inspiraban inquietud. Las fisiologías representaban, si es posible decirlo así, las anteojeras del «obtuso hombre urbano[104]» del que habla Marx en algún momento. Una descripción del proletario en la *Physiologie de l'industrie française* de Foucaud muestra hasta qué punto limitaban la mirada donde hacía falta: «Para el trabajador, el disfrute de la renta resulta agotador. El cielo puede carecer de toda nube, la casa que habita puede tener un jardín verdecido, lleno del aroma de las flores y vivificado por el gorjeo de los pájaros —su espíritu inactivo es insensible a los encantos de la soledad. Pero si por casualidad llega a sus oídos el tono severo o el silbido de una fábrica lejana, si solo escucha el golpeteo monótono proveniente del molino de una manufactura, su expresión se alegrará de inmediato… Ya no siente el aroma exquisito de las flores, ya no escucha el canto melodioso del pájaro. El humo de la alta chimenea de la fábrica, los amenazantes golpes del yunque lo hacen temblar de felicidad.

Recuerda entonces los días bienaventurados de su trabajo, solicitado por la inspiración de su cerebro[105]». El empresario que leía esta descripción se iba, acaso, más tranquilo que de costumbre a descansar.

Ciertamente, lo primero era ofrecer a la gente una imagen agradable de unos y otros. De esta forma las fisiologías también tejían, a su modo, parte de la fantasmagoría de la vida parisina. Pero su proceder no podía llevarlas muy lejos. La gente se conocía, unos a otros, como deudores y acreedores, vendedores y compradores, trabajadores y empleadores y, más que nada, se sabían competidores. A la larga, ofrecer la imagen de sus pares como la de un ser original anodino no resultó muy prometedor. Por eso, pronto se desarrolló en este género otra perspectiva sobre el tema, que tendría un efecto mucho más a tono y que provenía de los fisonomistas del siglo XVIII. Sin embargo, poco tuvo en común con los sólidos esfuerzos de estos últimos. En Lavater y en Gall, además de especulación e ilusiones, había en juego un verdadero empirismo. Las fisiologías vivieron del renombre de aquellos, sin aportar nada del propio. Aseguraban que cualquiera, sin perturbarse por tener algún conocimiento del tema, era capaz de reconocer la profesión, el carácter, la procedencia y el modo de vida de los que pasaban por la calle. En ellos, este don aparece como una capacidad que las hadas hubieran legado a los habitantes de las grandes ciudades desde el nacimiento. Más que ningún otro, Balzac estaba en su elemento en estas convicciones. Su predilección por las declaraciones absolutas iba bien con estas creencias. «El genio», decía por ejemplo, «es tan visible en el hombre que, paseando por París, la gente menos cultivada adivina al gran artista cuando pasa[106]». Delvau, el amigo de Baudelaire y el personaje más interesante entre los pequeños maestros del folletín, pretendía mantener al público de París muy sencillamente dividido por estratos como un geólogo divide en estratificaciones la piedra. Si hacer algo similar era posible, la vida en la gran ciudad no resultaría entonces tan inquietante como debía parecer a la gente. Acaso sea pura

retórica cuando Baudelaire se pregunta «¿Qué son los peligros del bosque y de la llanura al lado de las conmociones y los conflictos cotidianos de la civilización? Si el hombre estrecha a su víctima en el boulevard o atraviesa a su presa en los bosques desconocidos, ¿no seguirá siendo el hombre eterno, es decir, el animal predador más perfecto?»**[107]**

Baudelaire utiliza la expresión «dupe» para referirse a la víctima; la palabra designa al engañado, al timado; el conocedor de los hombres es su opuesto. Cuanto menos agradable se volviera la ciudad —esto creían— tanto mejor olfato se necesitaría para conocer a las personas y poder operar allí. Sin embargo, era la lucha agudizada de la competencia la que, en verdad, empujaba al individuo a dar a conocer imperativamente sus intereses. Conocer con precisión estos intereses, cuando se trata de evaluar el comportamiento de una persona, será a menudo mucho más útil que conocer su esencia. Por eso, este don del que gusta jactarse el *flâneur* es, más bien, uno de esos ídolos que Bacon ya había instalado en el mercado. Baudelaire apenas si rindió homenaje a este ídolo. La creencia en el pecado original lo hacía inmune ante la creencia en el conocimiento de los hombres. Se mantenía a la par de De Maistre que, por su parte, había combinado el estudio del Dogma con el de Bacon.

Estos magros medios tranquilizadores, puestos a la venta por los fisiologistas, pronto se agotaron, mientras que a la literatura que se había atenido al costado intranquilizador y amenazante de la vida en la ciudad, le estaba deparado un gran futuro. También esta literatura se ocupaba de las masas, pero procedía de un modo distinto al de las fisiologías. Poco le importaba determinar los tipos de personas; más bien investigaba las funciones propias de las masas en la gran ciudad. Entre estas se imponía una, ya subrayada hacia finales del siglo XVIII por un informe policial. En el año 1798 escribía un agente secreto de París: «Es casi imposible mantener el buen modo de vida en una población de grandes masas, donde cada individuo es, por así decir, desconocido para el otro y, por esto, no necesita

ruborizarse ante nadie[108]». Aquí la masa aparece como el asilo que protege al asocial de sus perseguidores. Entre sus aspectos más peligrosos, este fue el más manifiesto. Y está en el origen de las historias de detectives.

En los tiempos del terror, cuando todos tenían algo de conspiradores, cualquiera estaba también en posición de jugar al detective. La *flânerie* ofrecerá la mejor de las perspectivas. Dice Baudelaire: «El observador es un príncipe que disfruta en todos lados de su incógnito[109]». Si el *flâneur* se convierte de esta forma y contra su voluntad en un detective, esto le resultará conveniente en el plano social, puesto que legitima su ociosidad. Su indolencia es solo aparente. Detrás de esta indolencia se esconde la atención de un observador que no le quita el ojo a los malhechores. De esta forma, el detective ve que ante su amor propio se van abriendo vastos territorios. El detective construye formas de reaccionar que corresponden al ritmo de la gran ciudad. Atrapa las cosas al vuelo; de ahí que pueda soñarse cerca del artista. Todo el mundo alaba el ágil lápiz del dibujante. Balzac pretendía reconocer al artista en aquel que capta ágilmente las cosas[110]. El buen olfato criminalístico combinado con la afable negligencia del *flâneur* diseñaron la intriga de los *Mohicans de París* de Dumas. El héroe decide salir a la aventura siguiendo un pedazo de papel que ha soltado a los juegos del viento. No importa la pista que siga el *flâneur*, cualquiera lo llevará a algún crimen. Así queda delineado de qué forma también la historia de detectives, sin atender a su sobrio cálculo, participa en la fantasmagoría de la vida parisina. Todavía no glorifica al criminal; pero glorifica a su contrincante y, ante todo, los motivos de la caza en que es perseguido. Messac ha mostrado los esfuerzos de introducir aquí alguna reminiscencia de Cooper[111]. Lo interesante del influjo de Cooper es que no hay pretensión de ocultarlo, más bien de ponerlo a la vista. En los mencionados *Mohicans de París*, este acto de demostración está ya en el título; el autor promete al lector que desplegará ante sus ojos, en París, una selva virgen y una pradera. El grabado del frontispicio del tercer

tomo muestra una calle con arbustos, por entonces poco transitada; el epígrafe de este escenario dice: «La selva virgen de la calle d'Enfer». El prospecto de la editorial que promocionaba la obra explica esta vinculación con una fantástica retórica, donde podemos sospechar la mano de un autor entusiasmado por sí mismo: «París — los mohicanos… estos dos nombres chocan entre sí como el *Qui vive* de dos desconocidos gigantescos. Los separa un abismo, cruzado por la chispa iluminadora de esa luz eléctrica que tiene su origen en Alexandre Dumas». Ya antes Féval había introducido a un piel roja de nombre Towah en una aventura cosmopolita. En un coche de alquiler logra escalpar a sus cuatro acompañantes blancos de forma tal que el cochero nada nota. Ya en su principio, *Mystères de Paris* hace referencia a Cooper, prometiendo que sus héroes del submundo parisino «están tan lejos de la civilización como los salvajes que Cooper ha pintado tan bien». Pero fue Balzac el que no se cansó de hacer referencia a Cooper como su modelo. «La poesía del terror que las estratagemas de las tribus enemigas en guerra despliegan en el seno de los bosques americanos y de la que tanto rédito ha sacado Cooper, se vincula a los más pequeños detalles de la vida parisina. Los paseantes, las tiendas, los coches de alquiler o un hombre parado en un cruce: todo presentaba tanto interés a la gente de la custodia del viejo Peyrade como en las novelas de Cooper el tronco de un árbol, la vivienda de un castor, una roca, la piel de un búfalo, una canoa inmóvil o una hoja flotando en el agua». Las intrigas de Balzac están llenas de formas intermedias entre la historia de detectives y la novela de piel rojas. En un principio sus «Mohicans en spencer» y los «Iroquois en redingote» fueron criticados[112]. Por otro lado, en el año 1857 escribía Hippolyte Babou, hombre cercano a Baudelaire, mirando en retrospectiva: «Cuando Balzac… atraviesa las paredes para darnos un campo abierto a la observación…, se quedan ustedes escuchando en la puerta…, se comportan, para decirlo en una palabra., como esos que nuestros vecinos los ingleses llaman, en su mojigatería, *police detective*[113]».

La historia de detectives, cuyo interés reside en una construcción lógica que, como tal, no pertenece necesariamente a la novela de crímenes, aparece en Francia por primera vez con las traducciones de los cuentos de Poe: «El misterio de Marie Roger», «El crimen de la calle Morgue», «La carta robada». Con la traducción de estos modelos, Baudelaire adoptó el género. La obra de Poe se integró por completo en su propia obra; y Baudelaire hace énfasis sobre este hecho al solidarizarse con el método en que coinciden los géneros particulares a los que Poe se dedicaba. Poe fue uno de los mayores técnicos de la nueva literatura. Fue el primero que, tal como lo notó Valéry[114], experimentó con el relato científico, con la cosmogonía moderna, con la representación de figuras patológicas. Estos géneros tenían para él el valor de producciones precisas de un cierto método, para el que ambicionaba una validez universal. Precisamente en este punto es donde Baudelaire se alineaba con Poe al escribir: «No está lejos el momento en que se comprenderá que toda literatura que se rehúsa a seguir un camino fraternal junto con la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida[115]». La historia de detectives, la de mayor éxito entre todas las conquistas técnicas de Poe, pertenecía a un género que satisfacía el postulado de Baudelaire. Analizarla será al mismo tiempo hacer un análisis de la propia obra de Baudelaire, sin perjuicio de que jamás haya escrito ninguna de este tipo de historias. En tanto *disiecta membra, Les fleurs du mal* conocen tres de sus elementos decisivos: la víctima y el lugar del crimen («Une martyre»), el asesino («Le vin de l'assassin»), las masas («Le crepuscule du soir»). Falta todavía el cuarto elemento, que permite a la razón penetrar esta atmósfera cargada de emociones. Baudelaire no compuso historias de detectives porque, según su estructura pulsional, identificarse con el detective era imposible. El cálculo, el momento constructivo, se hallaba en él del lado de lo asocial; está completamente introducido en la crueldad. Baudelaire fue un lector demasiado bueno de Sade como para poder competir con Poe[116].

El contenido social original de la historia de detectives es la borradura de las huellas del individuo en la multitud de la gran ciudad. Poe se dedica especialmente a este tema en «El misterio de Marie Roget», la más extensa de sus historias policiales. Al mismo tiempo, esta historia es el prototipo del uso de informaciones periodísticas en la resolución de crímenes. Chevalier Dupin, el detective de Poe, trabaja aquí basándose no en lo visto sino en las notas de la prensa diaria. El análisis crítico de estas notas ofrece el armazón del relato. En otras cosas, lo que hay que averiguar es la hora del crimen. Un periódico, *Le Commerciel*, defiende la opinión de que Marie Roget, la asesinada, ha sido eliminada inmediatamente después de haber dejado la casa de su madre. '«Es imposible —dice— que una joven mujer, conocida por varios miles de personas, haya podido pasar por tres esquinas sin siquiera haberse cruzado con algún transeúnte que haya reconocido su cara…'. Esta idea es propia de un hombre que reside hace mucho en París, donde tiene su empleo, y cuyas andanzas en uno u otro sentido se limitan la mayoría de las veces a los alrededores de las oficinas públicas. Sabe que en rara oportunidad se aleja más de doce cuadras de su oficina sin ser reconocido o saludado por alguien. Según sus relaciones personales, compara esta notoriedad con la de la joven perfumista, y no encuentra mayor diferencia entre ambas, y llega a la conclusión de que, en sus paseos, Marie estaban tan expuesta a ser reconocida por diversas personas como él con los suyos. Esta conclusión podría ser legítima si los recorridos de Marie hubiesen sido tan regulares y metódicos, tan restringidos como los del redactor. Él va y viene a intervalos regulares dentro de una periferia limitada, llena de gente que lo conoce porque, estando en ocupaciones análogas a las suyas, encuentra interés en él y en observar su persona. Pero cabe suponer que los paseos de Marie tuvieran una naturaleza vagabunda. En este caso particular lo más probable es que haya tomado por un camino que se distinguiera aún más de sus itinerarios acostumbrados. El paralelo que suponemos existía en la mente de *Le Commerciel* solo es defendible si se trata

de dos personas que atraviesan la ciudad de un extremo al otro. En este caso, si imaginamos que las relaciones personales de cada uno son equivalentes en número, serán iguales entonces las posibilidades de que encuentren el mismo número de personas conocidas. Por mi parte, no sólo creo posible, sino infinitamente probable que Marie haya seguido las diversas rutas que unen su casa con la de su tía, sin encontrar a ningún individuo que hubiera conocido o que la hubiera reconocido. Para juzgar bien esta cuestión, hay que pensar en la inmensa desproporción existente entre las relaciones personales del hombre más popular de París y la población total de la ciudad[117]». Si dejamos de lado el contexto en que se generan estas reflexiones en Poe, el detective perderá su competencia, pero el problema no su validez. Transformado, está en la base de unos de los poemas más famosos de *Les fleurs du mal*, el soneto «A une passante».

> La rue assourdissante autour de moi hurlait.
> Longue, mince, en gran deuil, douleur majestueuse,
> Une femme passa, d'une main fastueuse
> Soulevant, balanşant le festón et l'ourlet;
>
> Agile et noble, avec sa jambe de statue.
> Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
> Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
> La douceur qui facine et le plaisir qui tue.
>
> Un éclair… puis la nuit! — Fugitive beauté
> Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
> Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?
>
> Ailleurs, bien loin d'ici! Trop tard! *jamais* peut-être!
> Car j'ignore où tu luis, tu ne sais où je vais,
> O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais[118]!

El soneto «A une passante» no presenta la multitud como un asilo del criminal sino el asilo del amor que escapa al poeta. Podría decirse que trata de la función de la multitud no en la existencia del ciudadano sino en la del poeta erótico. A primera vista, esta función parece negativa; pero no lo es. Esa aparición que lo fascina… lejos está de solo sustraerse al poeta en la multitud, pues en primer lugar es esta multitud quien se la entrega. El embeleso del hombre de ciudad es un amor no solo a primera vista sino también a última. El «jamais» es el clímax del encuentro; solo entonces la pasión, al parecer frustrada, ondea como una llama en el seno del poeta. Y en esta llama el poeta se quema; pero de ese fuego no se alza ningún Fénix. El renacimiento del primer terceto ofrece una perspectiva de lo ocurrido que resulta muy problemática a la luz de la estrofa precedente. Lo que hace que el cuerpo se crispe no es la consternación de que una imagen se apodere de todos los rincones de su ser; tiene más del shock con que el solitario se ve atravesado cuando, sin mediación alguna, lo invade un capricho imperioso. El añadido «comme un extravagant» está a punto de expresarlo; el tono utilizado por el poeta, al decir que la figura femenina está de luto, no tiende a mantenerlo en secreto. En verdad, existe un quiebre profundo entre las estrofas de cuatro versos, que exponen el encuentro, y las de tres, que lo transfiguran. Al decir sobre este soneto que «solo podía surgir en una gran ciudad[119]», Thibaudet se queda solo en la superficie. La figura interior de estos versos traduce ese amor reconocible aún con los estigmas de la gran ciudad[120].

Desde la época de Louis Philippe, existe en la burguesía el afán por resarcirse por esa falta de huellas de la vida privada que implica la gran ciudad. Y la búsqueda de este resarcimiento ocurre entre sus cuatro paredes. Parece como si la burguesía hubiera depositado su honor en no permitir que desparezca en eones la huella, si no de sus días en la tierra, al menos de sus artículos de uso y accesorios. Infatigable, va tomando la estampa de una plenitud de objetos; para las pantuflas y los relojes de bolsillo, los termómetros y las

hueveras, para los cubiertos y los paraguas se esfuerza por ir consiguiendo estuches y cajas. La burguesía prefiere las fundas de pana y terciopelo, que conservan la huella de cada contacto. El estilo Makart —el estilo del fin del Segundo Imperio— convierte el departamento en una suerte de carcasa; lo concibe como un estuche del hombre donde lo acoge junto con todos sus atavíos, cuidando tanto sus huellas como la naturaleza, en el granito, una fauna muerta. Pero no hay que desconocer que este proceso tiene dos caras. El valor real, o sentimental, de los objetos así guardados quedará subrayado. Serán sustraídos de la mirada profana del no propietario, y especialmente, su contorno será borroneado de una manera muy característica. Nada tiene de extraño que el rechazo ante los controles, que se vuelve segunda naturaleza entre los asociales, reaparezca en la burguesía propietaria. En estas costumbres se puede reconocer la ilustración dialéctica de un texto aparecido en el *Journal officiel* en varias entregas. Ya en 1836 escribía Balzac en *Modeste Mignom* «Pobres mujeres de Francia, intenten seguir siendo desconocidas, seguir tejiendo la menor de sus novelas en medio de una civilización que apunta en las plazas públicas la hora de partida y de llegada de los coches de punto, que cuenta las cartas, que les pone un doble timbre, al momento preciso en que son arrojadas al buzón y cuando son distribuidas, que numera los edificios… y que pronto tendrá todo su territorio representado hasta la última parcela… en las vastas hojas de su catastro[121]». Desde la Revolución Francesa, una extensa red de controles había ido apretando cada vez más fuerte entre sus nudos la vida burguesa. El recuento de casas en la gran ciudad ofrece un indicio útil del avance de la normalización. La administración de Napoleón lo había establecido como obligatorio, en París, en 1805. Sin embargo, en los barrios proletarios esta sencilla medida policial había chocado contra resistencias; todavía en 1864 se decía de Saint-Antoine, el *quartier* de los carpinteros: «Cuando se pregunta a alguno de los habitantes de este suburbio cuál es su dirección, da siempre el nombre que lleva su casa y no el frío número oficial[122]».

Claro que estas resistencias, a la larga, no lograron nada contra los esfuerzos por compensar, a través de un múltiple tejido de registros, la pérdida de huellas que conlleva la desaparición del hombre en las masas de las grandes ciudades. Baudelaire se encontraba tan perjudicado como cualquier criminal por estos empeños. Huyendo de los acreedores se encerraba en los cafés o en los círculos de lectura. Alguna vez habitó dos domicilios… pero los días cuando vencía el alquiler dormía a menudo en un tercero, el de algún amigo. Así iba errando por la ciudad que ya hacía tiempo no era el hogar del *flâneur*. Cada cama en la que se tendía se había convertido para él en un «lit hasardeux[123]». Crépet cuenta para el período de 1842 a 1858 catorce direcciones distintas de Baudelaire.

Las medidas técnicas habrían de colaborar en el proceso de control administrativo. En el comienzo del procedimiento de identificación, cuyo estándar, para esa época, estaba dado por el método de Bertillon, se determinaba a la persona a través de su firma. En la historia de este procedimiento, la invención de la fotografía representa un quiebre. Para la criminalística significa no menos de lo que la invención de la imprenta para la escritura. La fotografía hace posible, por primera vez, retener por mucho tiempo claras huellas de una persona. La historia de detectives surge en el momento en que queda asegurada la más decisiva de todas las conquistas sobre el incógnito de una persona. Desde entonces, nos es imposible prever el final de estos esfuerzos por capturarla en lo que dice y lo que hace.

«El hombre en la multitud», la famosa nouvelle de Poe, es algo así como la radiografía de una historia de detectives. El paño envolvente representado en lo habitual por el crimen, allí ha caído. Solo queda la armazón desnuda: el perseguidor, la multitud, un desconocido que organiza de tal modo su recorrido por Londres que siempre permanece en su centro. Este desconocido es *el flâneur*. También Baudelaire lo entendió así al llamar al *flâneur*, en su ensayo sobre Guys, «l'homme des foules». Pero en Poe, la descripción de esta figura está libre de la connivencia que la liga a

Baudelaire. Para Poe, el *flâneur* es, ante todo, alguien que no está seguro en su propia sociedad. Por eso busca la multitud; no muy lejos de aquí se encontrará la razón de por qué se esconde entre la gente. Con premeditación, Poe borronea la diferencia entre el asocial y el *flâneur*. Un hombre se hace más sospechoso cuanto más difícil sea dar con él. Desistiendo de una larga persecución, el narrador resume de esta forma, para sí, lo que ha aprendido: '«Este viejo es la encarnación, el espíritu del crimen profundo', me dije. 'Se rehúsa a estar solo; es el hombre de la multitud'»[124].

El autor no solo hace concentrar el interés del lector en este hombre; su interés quedará sujeto, al menos en el mismo grado, a la descripción de la multitud. Y esto ocurre tanto por razones documentales como artísticas. En ambos sentidos es destacable. Lo que impacta en un primer momento es cuán absorto sigue el narrador el espectáculo de la multitud. Así lo hace también, en un famoso relato de E.T.A. Hoffmann, el primo en su ventana. Pero cuán apocada es la mirada sobre la multitud de aquel que está instalado en su vivienda. Y cuán penetrante la del hombre que clava sus ojos en ella a través de los cristales del café. En la diferencia de estos puestos de observación reside la distinción entre Berlín y Londres. De un lado el hombre privado, ubicado en el balcón como en un palco de preferencia; cuando quiere estudiar mejor el mercado, tiene a la mano sus binoculares de la ópera. Por el otro lado el consumidor, el que no tiene nombre, que entra en ese café que pronto volverá a abandonar, atraído por el imán de la masa que lo flanquea incansablemente. Por un lado, diversas imágenes genéricas que constituyen, juntas, un álbum de viñetas coloridas; por el otro una silueta que podría inspirar a un gran dibujante; una multitud interminable donde ninguno resulta del todo claro para el otro y tampoco del todo impenetrable. El pequeño burgués alemán está encajado entre apretados límites. Y sin embargo, a juzgar por su predisposición, Hoffmann pertenecía a la familia de Poe y de Baudelaire. En los comentarios biográficos a la edición original de sus últimos escritos se nos indica: «Hoffmann nunca fue

especialmente amigo de la naturaleza. El hombre, la comunicación con él, las observaciones sobre las personas, el solo hecho de contemplar a la gente, era para Hoffmann más importante que cualquier otra cosa. Si en el verano salía a pasear, algo que ocurría a diario hacia el atardecer si el tiempo era bueno,… no era fácil encontrar una taberna, una confitería que no hubiera visitado para ver si había alguien dentro, y ese alguien quién era[125]». Más tarde, un autor como Dickens se quejaba una y otra vez, cuando estaba de viaje, por la falta de ese ruido de la calle que le resultaba imprescindible para su producción. «Imposible decir cuánto me hacen falta las calles», escribe en 1846 desde Lausanne, mientras trabajaba en *Dombey and Son*. «Es como si las calles dieran a mi cerebro aquello que, cuando debe trabajar, le resulta indispensable. Una semana, quince días puedo escribir maravillosamente en un lugar apartado; un día en Londres basta para volver a darme cuerda… Pero el esfuerzo y el trabajo de escribir día a día sin esa linterna mágica es monstruoso… Mis personajes parecen querer paralizarse cuando no tienen una multitud alrededor[126]». Entre los muchos reparos que Baudelaire pone a su odiada Bruselas, uno lo llena de especial rencor: «No hay vidrieras en las tiendas. La *flânerie*, tan querida por los pueblos dotados de imaginación, no es posible en Bruselas. No hay nada para ver, y las calles son imposibles[127]». Baudelaire amaba la soledad; pero la quería en la multitud.

Mientras avanza su relato, Poe hace que vaya oscureciendo. Y finalmente se queda en la ciudad iluminada por la luz a gas. Es difícil separar la aparición de la calle como interior, en donde se resume la fantasmagoría del *flâneur*, de la iluminación a gas. Las primeras luces de gas fueron encendidas en los pasajes. El intento de utilizarlas al aire libre coincide con la niñez de Baudelaire; en la Place Vendôme se colocaban candelabros. Para la época de Napoleón III empieza a crecer con rapidez el número de faroles a gas en París[128]. Esto aumentaba la seguridad en la ciudad; y hacía que la multitud, en la calle, estuviera como en casa también por la

noche; las luces desplazaban el cielo de estrellas de la imagen de la gran ciudad más radicalmente que los altos edificios. «Corro la cortina sobre del sol; lo hemos puesto a dormir como corresponde; desde entonces no veo ninguna otra luz que la de la llama a gas[129]». La luna y las estrellas ya no son dignas de mención.

En el apogeo del Segundo Imperio los negocios en las calles principales no cerraban antes de las diez de la noche. Fue la gran época del noctambulismo. En el capítulo de sus *Heures parisiennes* dedicado a la segunda hora después de la medianoche, escribía por entonces Delvau: «El hombre puede descansar de tanto en tanto; le están permitidos los puntos de detención y las estaciones; pero no tiene derecho a dormir[130]». Junto al lago de Ginebra, Dickens recuerda melancólico la Génova donde tenía dos millas de calles iluminadas para dar vueltas por las noches. Más tarde, al extinguirse los pasajes, pasar de moda la *flânerie*, y perder elegancia la luz a gas, un último *flâneur*, que vagabundeaba por el pasaje Colbert vacío, le parecía que el temblor de los candelabros aparentaba el miedo de la llama de que nadie pudiera pagarla a fin de mes[131]. En aquel entonces Stevenson escribió su lamentación por la desaparición de los faroles a gas, compuesta en el ritmo en que los faroleros van encendiendo los faroles en las calles uno tras otro. En un principio, este ritmo se diferenciaba de la armonía del atardecer, pero ahora contrasta con el shock brutal con que las ciudades enteras quedan, de un golpe, bajo el resplandor de la luz eléctrica. «Esta luz solo debería caer sobre los asesinos o los criminales políticos o iluminar los pasillos de los manicomios: para el horror, hecha para hacer aumentar el horror[132]». Ciertos indicios muestran que solo más tarde la luz a gas fue percibida tan idílicamente como en Stevenson, autor de su necrológica. Prueba de esto es, ante todo, el texto de Poe que acabamos de discutir. Difícil sería describir el efecto de esta luz de un modo más siniestro: «los rayos de luz de las farolas a gas, al principio débiles en su contienda con el atardecer, habían triunfado ahora y arrojaban sobre cada cosa un lustre irregular y estridente. Todo parecía negro pero reluciente

como esa madera de ébano con que se ha comparado el estilo de Tertuliano[133]». En otro pasaje dice Poe: «En el interior de la casa, el gas es por completo inadmisible. Su luz temblorosa y severa es ofensiva[134]».

Tétrica y confusa, como la luz en la que se mueve, aparece también la multitud de Londres. Y esto no solo cuenta para la chusma que al caer la noche sale arrastrándose «de las guaridas». Poe describe del siguiente modo la clase de los empleados más altos: «Todos estaban ya un poco pelados, la oreja derecha, usada tanto tiempo como sostén de la pluma, se separaba un poco de la cabeza. Todos acostumbraban a ponerse o quitarse el sombrero con ambas manos, y todos llevaban relojes con cadenas de oro, cortas, de un modelo anticuado[135]». En su descripción, Poe no iba en busca de la apariencia inmediata. Las semejanzas a las que están sometidos los pequeños burgueses, por su existencia en la multitud, son exageradas; el traje no dista mucho de ser un uniforme. Más sorprendente aún es la descripción de la multitud según el modo en que se desplaza. «La mayoría de los que pasaban tenía una actitud de convicción, de solidez en los negocios. Parecían solo pensar en cómo abrirse camino entre la multitud. Fruncían el ceño y movían los ojos con rapidez. Si recibían un golpe de algún otro transeúnte vecino, no mostraban ningún síntoma de impaciencia; se acomodaban la ropa y seguían adelante. Otros, y este grupo también era grande, hacían movimientos inquietos, tenían la cara ruborizada, hablaban consigo mismos y gesticulaban, como si se sintieran en soledad precisamente por la innumerable multitud que los rodeaba. Cuando eran detenidos en su marcha, esta gente dejaba de pronto de murmurar, pero redoblaba su gesticulación y esperaba, con una sonrisa distraída y exagerada hasta que los otros, que estaban en su camino, pasaran. Si alguien les daba un empujón, hacían una reverencia profunda a quien los había empujado, y entonces parecían llenos de confusión[136]». Uno debería pensar que está hablando de individuos medio borrachos, empobrecidos. En realidad se trataba de «caballeros, comerciantes,

abogados y especuladores de la bolsa[137]». Aquí hay en juego algo muy distinto de una psicología de clases[138].

Hay una litografía de Senefelder que muestra un círculo de jugadores. Ni uno de los representados está siguiendo el juego en el sentido habitual. Todos se encuentran poseídos por su afección; uno de alegría desbordante, el otro de desconfianza ante su compañero, un tercero por una sorda desesperación, un cuarto por deseo de disputa; otro se dispone a dejar este mundo. Este cuadro recuerda, en su extravagancia, a Poe. Pero la reprobación de Poe es mayor, y correspondientemente también lo son sus medios. En esta descripción, el trazo de su maestría está en poner de manifiesto el aislamiento desconsolador de las personas en sus intereses privados, no en la diversidad de su conducta, como en Senefelder, sino en la extraña uniformidad, sea en la ropa, sea en el comportamiento. El servilismo con que los descriptos se tragan los golpes, y hasta se disculpan, permite reconocer de dónde provienen los medios que Poe utiliza en este pasaje. Son del repertorio del clown. Y Poe los utiliza de forma similar a como lo harán más tarde las pantomimas del circo. En el trabajo del excéntrico de circo hay una relación patente con la economía. Con sus movimientos abruptos imita tanto la maquinaria que da empujones a la materia, como la coyuntura económica que empuja a la mercancía. Una mimesis parecida al «movimiento… febril de la producción material», junto con aquel de las formas comerciales que le corresponden, es la que llevan a cabo las partículas de la multitud pintada por Poe. Eso que más tarde hizo surgir el Luna Park, que convierte al hombre pequeño en un clown, con sus ollas bamboleantes y sus diversiones análogas, está ya preformado en la descripción de Poe. En su texto, la gente se comporta como si solo pudiera expresarse de un modo reflejo. Este movimiento tiene un efecto aún más inhumano porque en Poe solo se habla de humanos. Cuando la multitud se amontona no es porque el tráfico de vehículos la frena —no se lo menciona en ningún lugar— sino porque fue bloqueada por otras multitudes. En una masa de tal índole, la *flânerie* no podía abundar.

En el París de Baudelaire todavía no se había llegado a ese punto. Aún había trasbordadores que cruzaban el Sena allí donde más tarde estarán los puentes. En el año de la muerte de Baudelaire, un empresario todavía podía imaginar poner en circulación quinientas sillas de mano para comodidad de los habitantes adinerados. Los pasajes todavía estaban en boga, allí donde el *flâneur* quedaba a resguardo de los vehículos, que no admitían la competencia del peatón. Existía el paseante que se aprieta en la multitud; pero también estaba todavía el *flâneur* que necesita espacio para moverse y no quiere prescindir de su independencia. Ocioso va paseando como una personalidad; es su forma de protestar contra la división del trabajo que convierte a la gente en especialistas de algo. Y así también protesta contra su productividad. Hacia 1840 y por un tiempo, resultaba de buen gusto sacar a pasear tortugas en los pasajes. Al *flâneur* le gustaba seguir el ritmo por ellas prescripto. Si hubiera sido por él, el progreso hubiera debido aprender este paso. Pero no fue él sino Taylor quien tuvo la última palabra, quien convirtió en lema la frase «Abajo con la *flânerie*[139]», En su momento, algunos trataron de hacerse una idea de lo que habría de venir. En su utopía *Paris n'existe pas*, escribe Rattier en el año 1857: «El *flâneur* que estaba en las veredas y frente a las vidrieras, hombre nulo, insignificante, insaciable saltimbanqui, de emociones de cinco céntimos; ajeno a todo lo que no sea piedra, coche de punto, linterna a gas… se ha convertido en labrador, viñador, industrial de la lana, del azúcar y del hierro[140]».

En sus extravíos, el hombre de la muchedumbre llega ya tarde a una gran tienda, con mucha gente. Se mueve allí como un conocedor. ¿Había en la época de Poe centros comerciales de varios pisos? Sea como sea, Poe hace que este hombre incansable pase «cerca de una hora y media» en este bazar. «Entraba a un comercio detrás del otro, sin comprar nada ni decir palabra; miraba todos los objetos con ojos ausentes y estupefactos[141]». Si el pasaje es la forma clásica del interior, tal como se le presenta al *flâneur*, su forma en decadencia es el bazar. Los grandes

almacenes son la última comarca del *flâneur*. Si al principio la calle se había vuelto un interior para él, luego este interior se convirtió en calle, y el *flâneur* daba vueltas por el laberinto de las mercancías como antes por el de la ciudad. Un rasgo magnífico del relato de Poe es que incluya en la primera descripción del *flâneur* la figura de su final.

Jules Laforgue dijo que Baudelaire fue el primero que habló de París «como condenado cada día a una existencia en la gran ciudad[142]». Podría haber dicho que también fue el primero en hablar del opio que a este condenado —y solo a este— le fue dado para aliviarse. La muchedumbre no es solo el más novedoso asilo del paria; es también el más novedoso estupefaciente del abandonado. El *flâneur* es un abandonado en la multitud. Así comparte la situación de la mercancía. Él no es consciente de esta singularidad. Pero no por eso deja esta de tener efecto sobre él, sino que lo atraviesa haciéndolo dichoso como una droga que puede compensarlo por las muchas humillaciones. La embriaguez a la que se entrega quien ejerce la *flánerie* es aquella de la mercancía, rodeada por la efervescencia de los clientes.

Si existiera esa alma de la mercancía de la que Marx habló alguna vez en broma[143], sería entonces la más sensible que haya habido jamás en el reino de las almas. Pues vería en cada persona ese comprador en cuya mano y en cuya casa querría acurrucarse. Pero es la empatía la naturaleza de la embriaguez a la que se entrega el *flâneur* en la muchedumbre. «El poeta disfruta de este incomparable privilegio, a su antojo ser el mismo y ser otro. Como esas almas errantes que buscan un cuerpo, entra, cuando quiere, en el personaje de cada uno. Para él solo, todo está vacante; y si algunos lugares parecen estarle cerrados, es porque a sus ojos no vale la pena visitarlos[144]». Quien habla aquí es la mercancía misma. Las últimas palabras dan una idea bastante precisa de lo que la mercancía murmura al desgraciado que pasa por delante de una vidriera con bonitos y caros objetos. Estos objetos no quieren saber nada de él; no sienten por él ninguna empatía. En las frases

de la importante pieza «Les foules», es el fetiche mismo quien habla; y junto con él la disposición sensitiva de Baudelaire tiembla tan poderosamente, que la empatía con lo inorgánico resulta una de sus fuentes de inspiración[145].

Baudelaire era un conocedor de los estupefacientes. Sin embargo, al parecer no reconoció uno de sus efectos sociales más considerables: el encanto que los adictos manifiestan bajo el influjo de la droga. Por su parte, la mercancía recibe el mismo efecto de la multitud que la embriaga, que la envuelve embriagante. La concentración de clientes, que conforma ese mercado que hace de la mercancía una mercancía, aumenta el encanto que esta ejerce sobre el comprador promedio. Cuando Baudelaire habla de una «embriaguez religiosa de las grandes ciudades[146]», su sujeto, que ha quedado sin nombrar, debe de ser la mercancía. Y la «sagrada prostitución del alma», que en comparación con lo que «los hombres llaman amor», convierte a esto último en «algo muy pequeño, limitado y débil[147]», no puede ser, si la confrontación con el amor mantiene su sentido, otra cosa que la prostitución del alma de la mercancía. «Cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe[148]», dice Baudelaire. Precisamente es esta *poésie* y precisamente es esta *chanté* lo que las prostitutas reivindican para sí. Ya han probado los misterios del libre mercado; la mercancía no las aventaja en nada. En el mercado se basaban algunos de sus encantos, y tantos fueron también sus instrumentos de poder. Baudelaire los registra como tales en «Crepuscule du Soir»:

> A travers les lueurs que tourmente le vent
> La Prostitution s'allume dans les rues;
> Comme un fourmilière elle ouvre ses issues;
> Partout elle se fraye un occulte chemin,
> Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main;
> Elle remue au sein de la cité de fange
> Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange[149].

A la prostitución le fue permitido expandirse por amplias zonas de la ciudad solo gracias a la masa de los habitantes. Y solo es la masa la que hace posible al objeto sexual embriagarse con los cientos de efectos encantadores que este objeto ejerce al mismo tiempo.

No a todo el mundo resultaba embriagante ese espectáculo que en una gran ciudad ofrecía el público de la calle. Mucho antes de que Baudelaire compusiera su poema en prosa «Les foules», Friedrich Engels había emprendido la tarea de retratar el movimiento de las calles de Londres. «Una ciudad como Londres, donde se puede caminar durante horas sin siquiera llegar al comienzo de su último límite, sin encontrar el menor signo que pudiera sugerir la cercanía del campo abierto, es realmente algo singular. Esta colosal centralización, esta acumulación de dos millones y medio de personas en un punto ha centuplicado la fuerza de estos dos millones y medio… Pero los sacrificios… que esto ha costado se descubren más tarde. Si hemos pasado un par de días dando vueltas por los adoquines de las calles principales, solo entonces descubrimos que estos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para llevar a cabo todas las maravillas de la civilización de las que rebosa su ciudad, que cien tuerzas que dormitaban allí quedaron desocupadas y fueron sometidas… Ya el gentío de las calles tiene algo repugnante, algo contra lo que se subleva la naturaleza humana. Estos cientos de miles de todas las clases y todas las procedencias que allí se cruzan, apretados unos con otros, ¿no son todos personas con las mismas características y capacidades, y con el mismo interés por ser felices?… Y, sin embargo, corren unas delante de las otras, como si no tuvieran nada en común, nada que ver entre sí, pero el único acuerdo entre ellas es uno silencioso, el acuerdo de que cada uno se mantendrá del lado de la vereda que está a su derecha para que las dos corrientes de la multitud que avanzan una al lado de la otra no se detengan mutuamente; y sin embargo a nadie se le ocurre mirar al otro siquiera un momento. La brutal indiferencia, el aislamiento

insensible de cada uno en sus intereses privados se destacan más repugnantes y más ofensivos, cuanto más apretados están estos individuos en un pequeño lugar[150]».

El *flâneur* rompe este «aislamiento insensible de cada uno en sus intereses privados» solo en apariencia, al llenar el hueco que ha creado en sí mismo ese aislamiento propio con los prestados, imaginados en los extraños. Frente a la clara descripción que da Engels, resulta oscura la siguiente declaración de Baudelaire: «El placer de estar en una multitud es una expresión misteriosa del disfrute de la multiplicación del número[151]»; pero la frase se aclara cuando no la pensamos como pronunciada solamente desde el punto de vista del hombre sino también de la mercancía. En tanto que el hombre, como fuerza de trabajo, es mercancía, no necesita ponerse verdaderamente en el lugar de esta. Cuanto más consciente sea de este modo de ser de sí mismo, impuesto por el orden de la producción —cuanto más se proletariza—, cuanto más sea atravesado por el aliento gélido de la economía mercantil, tanto menos empatía sentirá con la mercancía. Pero la clase de los pequeños burgueses, a la que pertenecía Baudelaire, no había llegado a este punto. Sobre esa escalera de la que aquí se habla, esta clase se encontraba todavía en el inicio del descenso. Pero algún día, inevitablemente, muchos de ellos habrían de toparse con la naturaleza mercantil de su fuerza de trabajo. Hasta ese momento podrán, si puede decirse así, pasar el rato. Entretanto, y en el mejor de los casos, su participación será la del disfrute, nunca la del dominio: esta circunstancia convertía en objeto de pasatiempo el lapso que les había concedido la historia. Quien salga a pasar el tiempo, buscará disfrutes. Pero es evidente que a estos disfrutes se les imponían límites estrechos, cuanto más buscaba esa clase entregarse a los placeres *en* la sociedad. Menos restricciones tenían cuando la clase era capaz de extraerlos *de* la sociedad. Si quería llegar al virtuosismo en este tipo de placeres, no podía rechazar la empatía con la mercancía; debía saborearla con la delectación y la zozobra que le daba el presentimiento de su propio destino como

clase. Y finalmente acabó por añadir a esta identificación un sensorio, para reconocer el atractivo de lo magullado y lo podrido. Baudelaire, que en un poema a una cortesana llama a su corazón «magullado como un durazno, maduro para el amor sabio» al igual que «su cuerpo», poseía este sensorio. A este debía sus placeres en la sociedad, si bien, a medias, ya estaba segregado de allí.

Baudelaire dejaba que el espectáculo de la muchedumbre lo afectara, adoptando la actitud del que disfruta. Pero su fascinación más profunda residía en no arrebatarle, en la embriaguez en que este espectáculo lo colocaba, su horrible realidad social. Baudelaire se mantenía consciente; tal como los embriagados «siguen» siendo conscientes de la situación real. Es por eso que casi nunca, en su obra, aparece la gran ciudad representada sin la mediación de sus habitantes. La sinceridad y la dureza con que Shelley registra la imagen de Londres, unida a la de sus hombres, no podía ser útil al París de Baudelaire.

> El infierno es una ciudad como Londres
> Una ciudad cargada de gente y vapores.
> Hay allí todo tipo de gente arruinada
> Y de gran diversión se ve poco y nada
> Poca justicia, y menos compasión a la vista[152].

Para el *flâneur*, un velo cubre esta imagen. Las masas son este velo, que ondea en «los pliegues sinuosos de las viejas capitales[153]». La masa hace que el horror se vuelva encantamiento[154]. Solo cuando este velo se rompe y deja a la vista del *flâneur* «una plaza populosa» que «las revueltas han convertido en desierto[155]», también él ve la gran ciudad sin disimulos.

Si hiciera falta una prueba de la violencia con que la experiencia de la multitud conmovió a Baudelaire, esta sería el hecho de que se haya propuesto, bajo el signo de esta experiencia, competir con Víctor Hugo. Baudelaire bien sabía que el fuerte de Hugo, si residía en algún lugar, debía ser allí. Baudelaire elogia en Hugo el

«caractere poétique…, interrogatif»; y agrega que este poeta no solo sabe reproducir lo claro precisa y claramente, sino que sabe representar con una oscuridad indispensable aquello que solo se ha manifestado de forma oscura y borrosa[156]. De los tres poemas de los *Tableaux parisiens* dedicados a Hugo, uno empieza con una invocación de la ciudad llena de gente —Ciudad hormigueante, ciudad llena de sueños[157]— otro va persiguiendo en el «cuadro hormigueante[158]» de la ciudad, atravesando la multitud, a unas viejecitas[159]. La muchedumbre era un nuevo tema en la lírica. En honor del Sainte-Beuve tardío, como poeta decoroso y decente, todavía se comentaba que la multitud le resultaba «insoportable[160]». Durante su exilio en Jersey, Hugo inauguró este nuevo tema para la poesía. En sus paseos solitarios por la costa quedó desplegado ante sus ojos, gracias a una de esas gigantes antítesis que eran imprescindibles para su imaginación. En Hugo, la muchedumbre entra en la poesía como objeto de contemplación. El océano rompiendo contra las rocas es su modelo, y el pensador que discurre sobre este espectáculo eterno es el verdadero fundador de la multitud, donde se pierde como en el bramido del mar. «El exiliado, así como mira hacia arriba, desde el acantilado solitario, hacia los grandes países con algún futuro, mira también hacia abajo, hacia los pasados de los pueblos… Se transporta a sí mismo y a su destino al corazón de los acontecimientos, y así cobran vida para él y se confunden en la vida de las fuerzas naturales, con el mar, las rocas que se desmoronan, las nubes que pasan y todos los otros espectáculos sublimes que encierra una vida solitaria y tranquila en contacto con la naturaleza[161]». «L'océan méme s'est ennuyé de lui», dijo Baudelaire sobre Hugo, rozando con el haz de su ironía la figura meditabunda apostada sobre el acantilado. Baudelaire no se sentía inclinado a entregarse al espectáculo de la naturaleza. Su experiencia de la multitud llevaba las huellas de la «jaqueca y de mil empujones» que el transeúnte sufre entre el gentío de una ciudad y que solo provoca que su conciencia de sí esté aún más despierta. (En el fondo, es esta conciencia del yo la que él le presta a la

mercancía en *flânerie*). Para Baudelaire, la muchedumbre nunca fue un aliciente para lanzar hacia las profundidades del mundo la plomada de un pensamiento. A diferencia de esto, dice Hugo: «les pronfondeurs sont des multitudes[162]», abriendo así a su sensibilidad un inmenso margen de maniobra. Lo sobrenatural natural, que deja admirado a Hugo bajo la forma de la multitud, puede presentarse tan bien en el bosque como en el reino animal o en la rompiente; en cada uno de estos puede centellear por momentos la fisionomía de una gran ciudad. La «Pente de la rêverie» ofrece una magnífica idea de la promiscuidad que impera sobre la multitud de todo lo viviente.

> La nuit avec la foule, en ce reve hideux,
> Venait, s'épaissisant ensemble routes deux,
> Et, dans ces regions que nul regard ne sonde,
> Plus l'homme était nombreux, plus l'ombre était
> profunde[163].

Y

> Foule sans nom! chaos! des voix, des yeux, des pas.
> Ceux qu'on n'a jamais vus, ceux qu'on ne connaît pas.
> Tous les vivant! — cites bourdonnant aux oreilles
> Plus qu'un bois d'Amérique ou des ruches d'abeilles[164].

Con la multitud, la naturaleza ejerce su derecho elemental sobre la ciudad. Pero no es solo la naturaleza la que hace valer sus derechos de esta forma. Hay un notable pasaje en *Les Misérables* donde el tejido del bosque aparece como arquetipo de la existencia de la masa. «Lo que acababa de pasar en esa calle no hubiera estremecido a un bosque; los altos montes, los bosquecillos, los brezales y las ramas entrecruzadas, las altas hierbas existen de una manera sombría; el hormigueo salvaje entrevé allí las súbitas

apariciones de lo invisible; eso que está bajo el hombre distingue, a través de la bruma, eso que está por encima del hombre». En esta descripción quedó registrada esa forma particular de la experiencia de Hugo con la muchedumbre. En esta multitud aparece lo que subyace al hombre en contacto con lo que reina sobre él. Esta es la promiscuidad que incluye a todas las otras. La multitud aparece en Hugo como una criatura híbrida que los poderes sobrehumanos y monstruosos hacen nacer a partir de lo que está por debajo de lo humano. En un pliegue visionario, existente en el concepto de Hugo de la muchedumbre, el ser social halla mejor justicia que en el tratamiento «realista» que le concede en la política. Pues la muchedumbre es, ciertamente, un monstruo de la naturaleza, si fuera posible trasladar esta expresión a las relaciones sociales. Una calle, un incendio, un accidente de tránsito reúne a la gente que, como tal, está libre de determinación alguna de clase. Se presentan como una aglomeración concreta; pero en lo social siguen siendo abstractos, es decir, aislados en sus intereses privados. El modelo son los clientes que se reúnen en el mercado —cada uno en su interés privado— alrededor de la «cosa común». A menudo, estas aglomeraciones solo tienen una existencia estadística. Y en ellas permanece velado lo verdaderamente monstruoso que las integra: la masificación de personas privadas, en tanto tales, por el azar de sus intereses privados. Pero si estas aglomeraciones se hacen visibles —y de esto se ocupan los Estados totalitarios, que para todos sus propósitos hacen permanente y obligatoria las masificación de sus clientes—, entonces se manifiesta claramente su carácter híbrido, ante todo para los mismos interesados. Racionalizan el azar de la economía de mercado, que los reúne de esa forma, como un «destino» donde la «raza» se reconoce a sí misma. De esta forma dan rienda suelta al espíritu gregario y al accionar reflejo. Los pueblos que están en el primer plano del escenario de Europa Occidental conocen así ese carácter sobrenatural que Hugo encontraba en la multitud. Y sin embargo, Víctor Hugo no pudo leer el presagio histórico de esta fuerza. Pero quedó inscripta en su obra

como una particular deformación, en la figura de los protocolos espiritistas.

Este contacto con el mundo de los espíritus, que tal como sabemos tuvo en Jersey un efecto muy profundo tanto en su existencia como en su producción, fue ante todo, aunque pueda parecer extraño, un contacto con las masas, contacto que faltaba al poeta en el exilio. Pues la multitud es el modo de existencia del mundo de los espíritus. En un primer momento, Hugo se vio como un genio en esa gran reunión de genios que eran sus antepasados. En *William Shakespeare* recorre durante páginas la serie de estos príncipes de los espíritus en largas rapsodias, que comienzan con Moisés y terminan con Hugo. Pero esta serie representa solo un pequeño grupo en la enorme multitud de los muertos. El *ad plures ire* de los romanos no era para el genio ctónico de Hugo letra muerta. Los espíritus de los muertos llegaban tarde, como mensajeros de la noche, en la última sesión. Las notas de Jersey conservaron sus mensajes: «Todo gran espíritu realiza en su vida dos obras: su obra de viviente y su obra de fantasma… Mientras que el viviente se consagra a la primera obra, el fantasma pensativo, durante la noche, en el silencio universal, se despierta dentro del viviente. ¡Oh terror! ¿Cómo? clama la criatura humana, ¿esto no es todo? No, responde el espíritu, levántate; se desata la tormenta, perros y lobos aúllan, las tinieblas reinan en todas partes, la naturaleza se estremece, tiembla bajo el azote de Dios… El escritor-espíritu ve la idea-fantasma. Las palabras se espantan y la frase se estremece en todos sus miembros…, el cristal empalidece, la lámpara se atemoriza… Cuidado, viviente, cuidado, hombre del siglo, vasallo de un pensamiento que viene de la tierra. Pues esto aquí es la locura, esto aquí es la tumba, esto aquí es lo infinito, esto aquí es una idea-fantasma[165]». El estremecimiento cósmico en la experiencia de lo invisible que Hugo retrata en este pasaje no tiene ninguna similitud con el terror desnudo por el que se ve dominado Baudelaire en el *spleen*. Por su parte, Baudelaire tampoco comprendió demasiado la tarea de Víctor Hugo. «La verdadera

civilización», dijo, «no está en una mesa parlante». Pero a Hugo no era la civilización lo que le importaba; se sentía como en casa en el mundo de los espíritus. Este mundo era, podría decirse, como el complemento cósmico de un hogar donde no faltan tampoco los horrores. Su intimidad con las apariciones les quita mucho de lo que tienen de aterrorizante. Esta intimidad es también algo laboriosa y muestra un poco lo que estas apariciones tienen de inverosímiles. El contrapunto de los fantasmas nocturnos son las abstracciones insignificantes, encarnaciones con mayor o menor sentido, como las que por entonces se encontraban en ciertos monumentos. «El drama», «la lírica», «la poesía», «el pensamiento» y muchas otras similares se dejan oír cándidamente junto con las voces del caos en los protocolos de Jersey.

Las inmensas cohortes del mundo de los espíritus —esto podría acercarnos a la solución del enigma— son para Hugo, ante todo, el público. Es menos extraño que su obra recoja algunos temas de la mesa parlante, a que él mismo acostumbrara a producirlos delante de la propia mesa. El aplauso que el más allá no le escatimó, le dio en el exilio una primera noción del incalculable éxito que lo aguardaba en su tierra natal en sus años mayores. Cuando en su cumpleaños número setenta el pueblo de la capital se apretujó contra su casa en la avenue d’Eylau, quedó saldada esa imagen de la ola que rompe contra el acantilado, y también el mensaje del mundo de los espíritus.

Y en último término, la oscuridad insondable de la presencia de la masa fue la fuente de las especulaciones revolucionarias de Víctor Hugo. En *Les Châtiments*, el día de la liberación quedó parafraseado como:

> Le jour où nos pillards, où nos tyrans sans nombre
> Comprenderont que quelqu’un remue au fond de
> l’ombre[166].

La representación de la masa oprimida bajo el signo de la multitud, ¿podía corresponder a un juicio revolucionario confiable? ¿No era más bien la manifestación clara de su limitación, no importa de dónde proviniera? En el debate de la Cámara del 25 de noviembre de 1848 Hugo criticó con dureza el feroz sometimiento de la revuelta de Junio por parte de Cavaignac. Pero el 20 de junio, en la negociación por los *ateliers nationaux*, había declamado las siguientes palabras: «La monarquía tuvo sus ociosos, la república tiene sus holgazanes[167]». En Víctor Hugo convive el reflejo de las perspectivas superficiales del día, similar a la de los más confiados en el futuro, con una profunda intuición de la vida que se forma en el seno de la naturaleza y del pueblo. Hugo nunca consiguió una mediación para estos dos niveles; y que no haya sentido esta necesidad fue la condición necesaria de la enorme ambición, de la enorme envergadura y también de la enorme influencia de su obra en sus contemporáneos. En el capítulo de *Les Miserables* titulado «L'Argot» se enfrentan, con imponente rudeza, estas dos caras antagonistas de su naturaleza. Después de echar unos intrépidos vistazos en el taller de la lengua del pueblo, el poeta concluye: «Desde el 89, el pueblo entero se dilata en el individuo sublimado: no hay pobre que, teniendo su derecho, no tenga también su rayo de luz; el muerto de hambre siente en él la honestidad de Francia; la dignidad del ciudadano es una armadura interior; quien es libre es escrupuloso; el que vota reina[168]». Víctor Hugo veía las cosas tal como se las presentaban las experiencias de una carrera literaria exitosa y una carrera política brillante. Fue el primer gran escritor que usó títulos colectivos en su obra: *Les Misérables, Les travailleurs de la mer*. La multitud significaba para él, casi en un sentido antiguo, la multitud de los clientes —esto es, sus lectores— y de sus masas de votantes. En una palabra, Hugo no fue un *flâneur*.

Para la multitud que marchó con Hugo (y con la que él marchó a su vez), no existía Baudelaire. Pero esta multitud sí que existía para este último. Al observar esta multitud, cada día, Baudelaire se veía

obligado a sondear la profundidad de su fracaso. Y entre las razones por las que buscaba contemplar este espectáculo, no era esta la menos importante. El orgullo desesperado que lo invadía, en cierto sentido a empujones, estaba alimentado por la fama de Víctor Hugo. Y más aun debe haberlo aguijoneado su credo político. Era el credo político de un *citoyen*. Las masas de la gran ciudad no podían confundirlo; Hugo reconocía allí la multitud del pueblo; quería ser materia de esa materia. Laicismo, progreso y democracia fueron las banderas que blandió sobre esas cabezas. Estas banderas glorificaban la existencia de la masa. Y dejaban en las sombras el umbral que separa al individuo de la multitud. Baudelaire cuidaba este umbral; esto lo diferenciaba de Víctor Hugo. Pero se parecía a él en este punto: tampoco él comprendía la ilusión social que se condensaba en la multitud. Por eso, Baudelaire oponía a esta multitud un ideal, tan poco crítico como la concepción que Hugo tenía de esa misma muchedumbre. El *héros* es este ideal. En el momento en que Víctor Hugo celebra a la masa como al héroe de una epopeya moderna, Baudelaire busca ansiosamente un refugio del héroe en la masa de la gran ciudad. Como *citoyen*, Hugo se traslada a la multitud, como *héros* Baudelaire se aparta de ella.

## III. LA MODERNIDAD

Baudelaire dio forma a su imagen de artista siguiendo la imagen del héroe. Desde un principio, el uno está en favor del otro. Dice en el *Salon de 1845*: «La voluntad debe ser realmente una bella facultad y muy fructífera para que baste como sello también… de obras de segundo rango… El espectador disfruta el esfuerzo y el ojo bebe el sudor[169]». En los *Conseils aux jeunes littérateurs* del año siguiente encontramos una bonita fórmula donde la «contemplation opiniâtre de l'œuvre de demain[170]» aparece como garantía de la inspiración. Baudelaire conoce la «indolence naturelle des inspires[171]»; Musset nunca habría comprendido el importante «trabajo por el cual una ensoñación se convierte en una obra de arte[172]». Por el contrario, Baudelaire se planta ante el público con un código propio desde un primer momento, con preceptos y tabúes propios. Barrès pretende «reconocer en cada mínimo vocablo de Baudelaire la huella del esfuerzo que lo llevó tan alto[173]». «Hasta en su crisis nerviosa», escribe Gourmont, «Baudelaire mantiene algo sano[174]». La formulación más feliz es la del simbolista Gustave Kahn, cuando dice que «la creación literaria de Baudelaire se asemejaba a un esfuerzo físico[175]». Hay en su obra una prueba de esto en una metáfora que merece un examen más detenido.

Esta metáfora es la del esgrimista. A Baudelaire le encantaba utilizarla para presentar así los rasgos de lo marcial como rasgos artísticos. En su descripción de su amigo Constantin Guys, lo visita en horas en que los otros duermen: «ahí está, inclinado sobre la mesa, clavando en una hoja de papel la misma mirada que aplicaba todo el tiempo a las cosas, esgrimiendo su lápiz, su pluma, su

pincel, haciendo saltar agua del vaso hasta el techo, limpiando la pluma en su camisa, apresurado, violento, activo, como si temiera que las imágenes pudieran escapársele, un querellante, aunque solo, y dándose empujones a sí mismo[176]». En este «combate fantástico» Baudelaire se retrató a sí mismo en la estrofa inicial de «Soled», y es este el único lugar de *Les fleurs du mal* que lo muestra durante el trabajo de creación. El duelo en que se encuentra cada artista y en el que «antes de ser vencido, lanza un grito de horror[177]», está enmarcado en un idilio; sus violencias pasan a segundo plano, y queda a la vista su encanto.

> Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
> Les persiennes, abri des secrètes luxures,
> Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
> Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
> Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
> Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
> Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
> Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés[178].

Hacer justicia también en la prosa a estas experiencias prosódicas fue una de las intenciones que persiguió Baudelaire en los *Spleen de Paris*, sus poemas en prosa. En su dedicatoria de la colección a Arsène Houssaye, jefe de redacción de *La Presse*, quedó expresado, además de esta intención, el punto en que se basaban estas experiencias. «¿Quién entre nosotros, en sus días de ambición, no habrá soñado el milagro de una prosa poética? Musical sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y lo bastante dura para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia. Este ideal obsesivo nace, sobre todo, de la frecuentación de enormes ciudades, del entrecruzamiento de sus innumerables relaciones[179]».

Imaginando este ritmo y analizando este modo de trabajo, veremos que el *flâneur* de Baudelaire no es, en la medida en que uno podría creer, un autorretrato del poeta. Existe un importante rasgo de Baudelaire —el de aquel consagrado a su obra— que no ha entrado en esta imagen: el rasgo del ensimismamiento. En el *flâneur*, la curiosidad celebra su triunfo. La curiosidad puede concentrarse en la observación: su resultado es el detective amateur; también puede quedar paralizada en el curioso, y entonces el *flâneur* se convierte badaud[180]. Las descripciones reveladoras de la gran ciudad no provienen ni de uno ni del otro, sino de aquel que ha cruzado la ciudad en cierto modo ausente, perdido en sus pensamientos o preocupaciones. A él corresponde la imagen de la *fantasque escrime*; en ese estado interior, muy distinto al del observador, es que Baudelaire ha pensado. En su libro sobre Dickens, Chesterton retrató con maestría al hombre que recorre la gran ciudad perdido en sus pensamientos. Las constantes deambulaciones de Charles Dickens habían comenzado durante su niñez. «Cuando terminaba con su tedioso trabajo, no tenía más recurso que caminar a la deriva, y recorría medio Londres. De niño era soñador, y pensaba más que nada en sus sombrías perspectivas… Andaba en la oscuridad de los faroles de Holborn, y era crucificado en Charing Cross». «No le importaba la ‘observación’, una costumbre mojigata; no miraba Charing Cross para aprender ni contaba los postes de luz de Holborne para practicar aritmética… Dickens no grababa estas cosas en su mente; más bien grababa su mente sobre estas cosas[181]».

En sus últimos años, Baudelaire no pudo andar paseando por las calles de París. Sus acreedores lo perseguían, surgió la enfermedad y se sumaron las desavenencias entre él y su amante. El Baudelaire poeta reproduce en los pases de esgrima de su prosodia esos shocks a los que era sometido por sus preocupaciones y los cientos de ocurrencias con que las combatía. Reconocer el trabajo que dedicaba a sus poemas en la imagen de un combate significa aprender a concebirlo como una serie continua de pequeñas

improvisaciones. Las variantes de sus poemas prueban que estaba siempre trabajando y que hasta el menor detalle lo afligía. Estas expediciones, en las que iba al encuentro de las criaturas de su poesía en las esquinas de París, no siempre eran voluntarias. En los primeros años de su vida como literato, viviendo en el Hotel Pimodan, sus amigos se maravillaban por la discreción con que Baudelaire había desterrado toda huella de su trabajo, empezando por el escritorio[182]. Por aquel entonces ya había salido, simbólicamente, a conquistar las calles. Más tarde, cuanto más fue renunciando a una existencia burguesa, la calle se fue convirtiendo cada vez más en un refugio. Pero la conciencia de la fragilidad de esta existencia estaba presente en la *flânerie*, ya desde un comienzo. La *flânerie* hace de la necesidad virtud, y muestra así la estructura de la concepción del héroe, en todo punto característica, de Baudelaire.

La necesidad aquí disfrazada no es solo material; también toca a la producción poética. Los estereotipos de las experiencias de Baudelaire, la falta de mediación entre sus ideas, la tiesa agitación en sus rasgos, indican que no estaban a su disposición esas reservas que los grandes saberes y la visión global histórica ofrecen a los hombres. «Para ser un escritor, Baudelaire tenía una gran falta, de la que él mismo nada sospechaba: era ignorante. Lo que sabía, lo sabía a fondo; pero sabía poco. Desconocía la historia, la fisiología, la arqueología, la filosofía… El mundo exterior poco le interesaba; acaso lo veía, pero es seguro que no lo estudiaba[183]». Ante estas críticas y otras similares[184], corresponde y está justificado señalar la impenetrabilidad necesaria y conveniente para el que trabaja, los dobleces idiosincráticos indispensables en toda producción; pero la situación comporta también otro aspecto, que favorece la exagerada pretensión del productor en nombre de un principio, el «creativo». Y esta pretensión es tanto más peligrosa en cuanto que, al alimentar el amor propio del productor, protege admirablemente los intereses de un orden social que le es hostil. El modo de vida de los *bohèmiens* ayudó a poner en circulación una

superstición en torno a lo creativo, mencionada por Marx en una observación que vale tanto para el trabajo intelectual como para el manual. Leemos en la primera proposición del programa de Gotha: «El trabajo es la fuente de toda riqueza y toda cultura», y luego añade críticamente: «Los burgueses tienen muy buenas razones para atribuir al trabajo unas fuerzas creadoras sobrenaturales; pues precisamente a partir de que el trabajo está condicionado por la naturaleza se sigue que el hombre que no posee otra propiedad más que su fuerza de trabajo debe ser en todas las situaciones sociales y culturales el esclavo de los otros hombres que se han hecho propietarios de las condiciones materiales del trabajo[185]». Poco dispuso Baudelaire de lo tocante a las condiciones materiales del trabajo intelectual: desde una biblioteca hasta una casa, no hubo nada de lo que no haya tenido que prescindir durante el curso de su vida, que se desarrolló de forma tan inquieta afuera como adentro de París. El 26 de diciembre de 1853 escribe a su madre: «Por otra parte, estoy tan acostumbrado a los sufrimientos físicos, sé tan bien cómo ajustar dos camisas bajo un pantalón y una chaqueta rasgada que el viento atraviesa; soy tan hábil en adaptar las suelas de paja o hasta de papel bajo los zapatos, que casi ya no siento más que los dolores morales. Sin embargo, hay que reconocerlo, he llegado al punto en que ya no me atrevo a hacer movimientos bruscos ni caminar demasiado por miedo a destrozar mis cosas antes de tiempo[186]». De las experiencias que Baudelaire transfiguró en la imagen del héroe, las de este tipo eran las menos ambiguas.

El desposeído aparece en la imagen del héroe, durante esta época, en otro lugar; y de forma irónica. Esto ocurre en Marx. Hablando de las ideas del primer Napoleón apunta: «El punto culminante de las ‘idées napoléoniennes’… es la preponderancia de la armada. La armada era el *point d’honneur* de los campesinos parcelarios, eran ellos mismos convertidos en héroes». Pero en la época de Napoleón III, la armada ya no es «la flor de la juventud campesina, es la flor del pantano del lumpenproletariado campesino. En su mayoría está compuesta por *remplaçants*…, al igual que el

segundo Bonaparte mismo es solo un *remplagant*, el sustituto de Napoleón[187]». La mirada que se aparta de esta imagen y se vuelve hacia la del poeta esgrimista, por algunos segundos la encontrará superpuesta con la imagen del *maraudeur*, del otro mercenario «esgrimista» que vaga por esas tierras[188]. Pero hay, ante todo, dos famosas líneas de Baudelaire que resuenan más nítidamente, con su discreta síncope, sobre el hueco social del que hablaba Marx. Son las que cierran la segunda estrofa del tercer poema de las «Petites vieilles». Proust las comenta con estas palabras: «il semble impossible d'aller au delà[189]».

> Ah! que j'en ai suivi, de ces petites vieilles!
> Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
> Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
> Pensive, s'asseyait a l'écart sur un banc,
>
> Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
> Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
> Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
> Versent quelque héroisme au cœur des citadins[190].

Las fanfarrias integradas por los hijos de los campesinos empobrecidos, que tocan sus instrumentos para la población pobre de la ciudad, irradian un heroísmo que oculta tímidamente su inverosimilitud en la palabra *quelque* y que, precisamente en este gesto, es auténtico y el único que esta sociedad todavía puede hacer nacer. En el pecho de sus héroes no hay ningún sentimiento que no tenga un lugar en la gente pobre que se reúne alrededor de una música militar.

Los jardines de los que se habla en el poema como «nuestros» son los abiertos al hombre urbano, que con ansia recorre en vano los alrededores de los parques cerrados. El público de estos parques no es del todo aquel que fluía en derredor del *flâneur*. En 1851 escribía Baudelaire: «Es imposible, no importa a qué partido

uno pertenezca, de qué prejuicios hemos estado alimentados, no vernos tocados por el espectáculo de esta multitud enfermiza, respirando el polvo de los ateliers, tragando algodón, impregnándose de cerusa, de mercurio y de todos los venenos necesarios para la creación de las obras maestras… Esta multitud suspirante y lánguida a quienes la tierra debe sus maravillas; que siente una sangre bermeja e impetuosa correr por sus venas, que lanza una larga mirada cargada de tristeza hacia el sol y la sombra de los grandes parques[191]». Esta población representa el trasfondo sobre el que se desataca el perfil del héroe. A su modo, Baudelaire puso una inscripción sobre esta imagen. Le añadió debajo la palabra *modernité*.

El héroe es el verdadero sujeto de la *modernité*. Esto quiere decir: para vivir la modernidad es necesaria una constitución heroica. La misma opinión había tenido Balzac. Es aquí donde ambos se oponen al romanticismo. Glorifican las pasiones y la fuerza de decisión; el romanticismo, la renuncia y la entrega. Pero la nueva mirada es mucho más entreverada, mucho más rica en reservas en el poeta lírico que en el nove lista. Dos figuras del discurso mostrarán de qué manera. Ambas presentan al lector el héroe en su estampa moderna. En Balzac, el gladiador se convierte en *commis voyageur*. El gran viajante de comercio, Gaudissart, se prepara para trabajar en la Turena. Balzac describe sus preparativos y se interrumpe para exclamar: «¡Qué atleta!, qué campo de batalla, qué armas: él, el mundo y su lengua[192]». Por el contrario, Baudelaire reconoce al luchador esclavo en el proletariado; entre las promesas que el vino tiene para ofrecer al desposeído, la quinta estrofa del poema «L’âme du vin» nombra las siguientes:

> J’allumerai les yeux de ta femme ravie:
> A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
> Et serai pour ce frêle athlète de la vie
> L’huile qui raffermit les muscles des lutteurs[193].

Aquello que el obrero asalariado logra en su trabajo cotidiano es nada menos que lo que conseguía, en la antigüedad, el aplauso y la fama para el gladiador. Esta imagen tiene el paño de las mejores intuiciones que hayan surgido en Baudelaire; provienen de las reflexiones sobre su propia situación. Un pasaje del *Salon de 1859* hace patente la forma en que pretendía mostrarla. «Pues cuando escucho que glorifican a hombres como Rafael o Veronese, con una intención visible de disminuir el mérito de lo que se produjo después de ellos… me pregunto si un mérito que es al menos igual al de ellos… no es infinitamente más meritorio que el suyo, puesto que se desarrolló de forma victoriosa en una atmósfera y en un territorio hostil**[194]**». A Baudelaire le encantaba presentar sus teorías de forma brutal, en cierto sentido como bajo una luz barroca. Y dejar en sombras las correlaciones que pudieran existir entre estas —si existían— era parte de su razón de Estado teórica. Casi siempre es posible aclarar estas zonas en sombras a partir de las cartas. Sin hacer uso de este procedimiento, el citado pasaje de 1859 permite reconocer con claridad su indudable relación con uno de diez años atrás, especialmente llamativo. La siguiente cadena de consideraciones reconstruye esa relación.

Las resistencias que la modernidad opone al brío productivo natural del hombre no están en proporción a sus fuerzas. Es comprensible que el hombre se fatigue y huya hacia la muerte. La modernidad ha de estar bajo el signo del suicidio, que pone su sello sobre esa voluntad heroica que nada admite de un modo de pensar que le es hostil. Este suicidio no es renuncia sino pasión heroica. Es *la* conquista de la modernidad en el ámbito de las pasiones**[195]**. Así, como *passion particulière de la vie moderne*, el suicidio aparece en el pasaje clásico dedicado a la teoría de la modernidad. El suicidio de los héroes antiguos es una excepción. «¿Dónde hay suicidios en los cuadros antiguos… a excepción de Heracles en el monte Eta, de Cato de Útica y de Cleopatra?»**[196]** No es que Baudelaire lo encontrara en los cuadros modernos; la referencia a Rousseau y a Balzac que sigue a esta frase resulta pobre. Pero la modernidad

mantenía listo el material fundamental para estos cuadros; y esperaba a su maestro. Este material se fue depositando en capas que han probado ser, sin dudas, el fundamento de la modernidad. Las primeras notas de la teoría de la modernidad son de 1845. En la misma época, las masas trabajadoras se familiarizaban con la idea del suicidio. La gente «se disputa los ejemplares de una litografía que representa el suicidio de un obrero inglés por desesperación de no poder ganarse la vida. Hasta a la casa de Sue va un obrero a colgarse, con esta nota en la mano: '…Me pareció que la muerte me sería menos dura si muriera bajo el techo de aquel que nos ama y nos defiende'»[197]. Adolphe Boyer, un tipógrafo de libros, escribió en 1841 el breve tratado *De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail*, una exposición moderada que buscaba ganar como adeptos de la asociación obrera a las viejas corporaciones de los *compagnons*, impregnadas aún de las costumbres de los gremios. No tuvo ningún éxito; el autor se suicidó y en una carta abierta exigió a sus compañeros de padecimientos que siguieran su ejemplo. Para alguien como Baudelaire, el suicidio bien podía ofrecerse como la única acción heroica disponible, en los tiempos de la reacción, para las *multitudes maldives* de las ciudades. Quizá veía en la Muerte de Rethel, a quien había admirado mucho, a un dibujante diestro frente a un caballete arrojando modos de morir para suicidas sobre el lienzo. En lo que concierne a los colores del cuadro, la moda ofrecía su paleta.

Desde la monarquía de Julio, en la vestimenta de los hombres comenzaron a predominar el negro y el gris. Baudelaire se ocupa de esta novedad en el *Salon de 1845*. Sobre el final de su primer escrito explica: «Este será el *pintor*, el verdadero pintor que sabrá arrancar a la vida actual su costado épico, y hacernos ver y comprender, con colores o con dibujos, cuán grandes y poéticos somos en nuestras corbatas y nuestras botas de charol. Ojalá puedan los verdaderos buscadores darnos el año próximo esta alegría singular de celebrar el advenimiento de lo nuevo[198]». Y un año después: «En cuanto al traje, la ropa del héroe moderno… ¿No

tendrá su belleza y su encanto autóctono?… ¿No es el traje que necesita nuestra época? Sufriente, y sin embargo lleva sobre sus hombros negros y flacos el símbolo de un duelo perpetuo. Noten que el traje negro y el capote tienen no solamente su belleza política, que es la expresión de la igualdad universal, sino además su belleza poética, que es la expresión del alma pública; una inmensa procesión de funebreros, de funebreros políticos, funebreros enamorados, funebreros burgueses. Todos celebramos algún entierro. Una librea uniforme de desolación testimonia la igualdad… Y esos pliegues que hacen muecas, que juegan como serpientes alrededor de una carne mortificada, ¿no tienen su gracia misteriosa?»[199]. Estas ideas participan de esa profunda fascinación ejercida sobre el poeta por la mujer que pasa vestida de luto. El texto de 1846 cierra finalmente: «Porque los héroes de la Ilíada no llegan ni a hasta los tobillos de ustedes, oh Vautrin, oh Rastignac, oh Birotteau, y usted, oh Fontanares, que no osó contar al público sus dolores bajo el frac fúnebre y convulsionado que todos tenemos puesto; y usted, oh Honoré de Balzac, el más heroico, el más singular, el más romántico y el más poético de todos los personajes que ha sacado usted de su seno[200]».

Quince años más tarde, en una crítica de la moda masculina Friedrich Theodor Vischer, un demócrata del sur de Alemania, llega a conclusiones similares a las de Baudelaire. Solo el acento es distinto; lo que en Baudelaire se concibe como matiz de color en la perspectiva crepuscular de la modernidad, en Vischer queda disponible como puro argumento de la lucha política. Concentrado en la reacción dominante desde 1850, escribe Vischer: «Pronunciarse por el color propio es considerado ridículo, ser estricto, infantil; ¿cómo, entonces, podrían los trajes no carecer de color, volverse flojos y ceñidos a un tiempo?»[201] Los extremos se tocan; la crítica política de Vischer coincide en parte, en su acento metafórico, con una temprana imagen de la fantasía de Baudelaire. En un soneto, «L albatros» —originado durante el viaje de ultramar con que intentaron mejorar al joven poeta—, Baudelaire se reconoce

en estos pájaros, cuya torpeza sobre la cubierta del barco, donde la tripulación los ha abandonado, describe así:

> A peine les ont-ils déposés sur les planches,
> Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
> Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
> Comme des avirons trainer à côté d'eux.
>
> Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule[202]!

Dice Vischer sobre las mangas amplias del traje jacket, que llegan hasta los puños: «Ya no son brazos sino rudimentos de alas, calcetines para las alas de un pingüino, aletas de pez, y los movimientos de estos apéndices sin forma, al caminar, se parecen a un braceo estúpido, a simples empujones, un remar, un rascarse[203]». La misma opinión del asunto, la misma imagen.

Baudelaire define de la siguiente forma, más claramente, el rostro de la modernidad, y lo hace sin renegar de la marca de Caín que esta porta sobre la frente: «La mayor parte de los artistas que han abordado temas modernos se conforma con temas públicos y oficiales, con nuestras victorias y con nuestro heroísmo político. Además, lo hacen a regañadientes, y porque están comandados por el gobierno que les paga. Sin embargo, hay temas de la vida privada que son heroicos de una forma muy distinta. El espectáculo de la vida elegante y de millares de existencias flotantes que circulan por las galerías subterráneas de una gran ciudad —criminales y chicas mantenidas—, la *Gazette des Tribunaux* y *Le Moniteur* nos prueban que no tenemos más que abrir los ojos para conocer nuestro heroísmo[204]». Aquí ingresa el apache en la imagen del héroe. Y en él habitan los caracteres que Bounoure percibe en la soledad de Baudelaire, «un noli me tangere, un encapsula— miento del individuo en su diferencia[205]». El apache abjura de las virtudes y de las leyes. Renuncia de una vez y para siempre al contrato social. Cree que un mundo lo separa del burgués. No reconoce en él los

rasgos del cómplice que pronto serán registrados por Hugo en los *Chátiments*, con un efecto tan poderoso. Ciertamente, a las ilusiones de Baudelaire les será concedido un largo aliento; fundarán la poesía del apache y valdrán para un género que en más de ochenta años no se ha debilitado. Baudelaire fue el primero en tocar esta vena. El héroe de Poe no es el criminal sino el detective. Por su lado, Balzac solo conoce al gran marginado de la sociedad. Vautrin experimenta el ascenso y la caída; tiene una carrera como todos los héroes balzacianos. La carrera del criminal es una como cualquier otra. También Ferragus aspira a lo grande y planea un futuro lejano; es de la estirpe de los *carbonari*. Pero el apache, que toda su vida quedará atado al extrarradio de la sociedad como también de la gran ciudad, no tenía antes de Baudelaire su lugar en la literatura. La más nítida formulación de este tema en *Les fleurs du mal*, el «Vin de l'assassin», se convirtió en el punto de partida de un género parisino. Su «morada artística» fue el Chat noir. «Passant, sois moderne», decía en la inscripción durante sus primeras épocas, las épocas heroicas.

El poeta va encontrando los desperdicios de la ciudad en las calles y, allí mismo, su tema heroico. Así aparece sobre su ilustre figura otra más vulgar, en cierto sentido copiada sobre la primera, donde se traslucen los rasgos de ese trapero que tanto ha interesado a Baudelaire. Un año antes del «Vin des chiffonniers» surge una representación en prosa para esta figura: «Aquí tenemos un hombre encargado de recolectar los restos de una ciudad. Todo aquello que la gran ciudad ha tirado, lo que ha perdido, todo lo que ha despreciado, todo lo que ha roto, él lo cataloga, él lo colecciona. Él compulsa los archivos del derroche, la leonera de los desechos. Hace una clasificación, una elección inteligente; él reúne, como un avaro su tesoro, la basura que, rumiada por la divinidad de la Industria, se convertirá en objetos de utilidad o de placer[206]». Esta descripción es una prolongada metáfora del comportamiento del poeta según el corazón de Baudelaire. Trapero o poeta: a ambos les importan los desechos; ambos se dedican en soledad a su actividad,

en las horas en que los burgueses se entregan al sueño; hasta la actitud es la misma en los dos. Nadar habla del «pas saccadé» de Baudelaire[207]; es el paso del poeta que vagabundea por la ciudad en busca del botín de la rima; y también debe ser el paso del trapero, que todo el tiempo se detiene en su camino para recoger del suelo la basura con la que se ha topado. Existen varios indicios de que, disimuladamente, Baudelaire haya querido hacer valer este parentesco que, sin dudas, entraña un augurio. Sesenta años más tarde, en Apollinaire aparece un hermano de ese poeta caído en la trapería. Se trata de Croniamantal, el *poète assassiné*, primera víctima del pogrom que en toda la tierra habrá de acabar con la estirpe de los poetas líricos.

Sobre la poesía del apache reina una ambigüedad. ¿Son los desechos los que representan a los héroes de la gran ciudad? ¿O el poeta no es, más bien, el héroe que a partir de esos materiales construye su obra[208]? La teoría de la modernidad admite ambas cosas. Pero el Baudelaire que empezaba a envejecer señala en un poema tardío, «Les plaintes d'un Icare», que ya no se siente parte de esa estirpe en la que, durante su juventud, había buscado héroes.

> Les amants des prostituées
> Sonc heureux, dispos et repus;
> Quanc à moi, mes bras sont rompus
> Pour avoir étreint des nuées[209].

El poeta, el sustituto del héroe antiguo tal como dice el título de la pieza, ha tenido que ceder su lugar al héroe moderno, del que informa la *Gazette des tribunaux*[210]. En verdad, ya en el concepto del héroe moderno está instalada esta renuncia. Está destinado de antemano a desmoronarse, y para mostrar esta necesidad no hace falta que ningún poeta trágico se ponga en pie. Cuando se le haga justicia, la modernidad se habrá detenido y entonces será puesta a

prueba. Y cuando haya muerto, se comprobará si algún día ella misma podrá ser antigüedad.

Baudelaire siempre percibió esta cuestión. Experimentaba la pretensión de inmortalidad de los antiguos en la propia pretensión de, algún día, ser leído como uno de aquellos escritores. «Que toda modernidad sea digna de convertirse en antigüedad[211]»: esto es para Baudelaire la transcripción por excelencia de la tarea del arte. Gustave Kahn reconoce en él, muy atinadamente, un «refus de l'occasion, tendue par la nature du prétexte lyrique[212]». Estar consciente de esta tarea lo volvía reservado ante cualquier oportunidad y pretexto. En esa época que le había tocado, nada estaba más próximo a la tarea del héroe antiguo, a los «trabajos» de un Heracles, que aquella que él se había impuesto como la más propia: dar una forma a la modernidad.

De todas las relaciones establecidas por la modernidad, la relación con la antigüedad es la más destacada. Para Baudelaire, esto queda planteado en la obra de Víctor Hugo. «La fatalidad… lo arrastró… a transformar la oda antigua y la tragedia antigua… hasta los poemas y los dramas que le conocemos[213]». La modernidad marca una época; al mismo tiempo marca la fuerza que está actuando en esa época, emparentándola con la antigüedad. De mala gana, solo en casos contados, Baudelaire estuvo dispuesto a reconocerla en Hugo. Pero Wagner se le figuraba como una corriente ilimitada y auténtica de esa fuerza. «Si por la elección de sus temas y de su método dramático, Wagner se acerca a la antigüedad, por la energía apasionada de su expresión, es actualmente el representante más verdadero de la naturaleza moderna[214]». La frase contiene en miniatura la teoría de Baudelaire del arte moderno. La ejemplaridad ejercida por la antigüedad se limita, según esta teoría, a la construcción; la sustancia y la inspiración son asuntos de la modernidad. «Pobre aquel que estudie en la antigüedad alguna otra cosa que el arte puro, la lógica, el método general. Por hundirse allí demasiado, pierde la memoria del presente; renuncia al valor y los privilegios

que le otorgan las circunstancias[215]». Y en las últimas frases del ensayo sobre Guys leemos: «Buscó en todas partes la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente, el carácter de eso que el lector nos ha permitido llamar la modernidad[216]». Resumida, la doctrina tiene la siguiente apariencia: «Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable… y de un elemento relativo, circunstancial que será… la época, la moda, la moral, la pasión. Sin este segundo elemento… el primero no sería digerible[217]». No podemos decir que esto sea muy profundo.

La teoría del arte moderno es el punto más débil de la concepción de Baudelaire de la modernidad. El arte muestra los temas modernos; asunto de la teoría hubiera sido, en tal caso, una discusión con el arte antiguo. Baudelaire nunca intentó nada semejante. Su teoría no fue más allá de esa renuncia que, en su obra, aparece como suspensión de la naturaleza y de la inocencia. Su dependencia de Poe, que llega hasta la misma elección en las formulaciones, es expresión de la timidez de esta teoría. Otra de estas expresiones es su preferencia por la polémica; se destaca así contra el fondo gris del historicismo, de las vagas sabidurías academicistas que se pusieron de moda con Villemain y Cousin. Ninguna de estas reflexiones estéticas mostró a la modernidad en su compenetración con la antigüedad tal como ocurre en algunas de las piezas de *Les fleurs du mal*.

Entre estas, la primera es el poema «Le cygne». No por nada se trata de un poema alegórico. Esta ciudad, en movimiento constante, se paraliza. Se vuelve quebradiza como el cristal, pero también al igual que el cristal, transparente, en este punto: el de su significado. («La forme d'une viile / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel»)[218]. La estatura de París es frágil; está rodeada por símbolos de esa fragilidad. Creaturas: la de la negra y la del cisne; y figuras históricas: Andrómaca, «viuda de Héctor y mujer de Héleno». El rasgo que los une: tristeza por lo que fue y desesperanza por lo que vendrá. Y por último, ese punto donde la modernidad se compromete más íntimamente con la antigüedad: la caducidad.

París, cada vez que aparece en *Les fleurs du mal*, lleva consigo estos estigmas. El «Crépuscule du matin» es el sollozo de alguien que despierta, copiado sobre la materia de una ciudad; «Le soleil» muestra la ciudad deshilachada como un viejo tejido a la luz del sol; el anciano que día a día se resigna y agarra su herramienta porque sus preocupaciones no lo han abandonado en la vejez, es la alegoría de la ciudad, y las viejas —«Les petites vieilles»— son, entre los habitantes, las únicas personas con espíritu. Si estos poemas han podido atravesar décadas sin ningún rival, se lo deben a una actitud de desconfianza acorazada. Es la desconfianza ante la gran ciudad. Y esto los diferencia de casi toda poesía de la gran ciudad que vino después. Una estrofa de Verhaeren bastará para comprenderlo.

> Et qu'importent les maux et les heures démentes
> Et les cuves de vice où la cité fermente
> Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles
> Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté
> Qui soulève vers lui l'humanité
> Et la baptise au feu de nouvelles étoiles[219].

Baudelaire no conoce semejante perspectiva. Su concepto de la caducidad de la gran ciudad está en el origen de la perduración de las poesías que escribió a París.

También el poema «Le cygne» está dedicado a Hugo; quizá uno de los pocos cuya obra, tal como creía Baudelaire, sacaba a la luz una nueva antigüedad. La fuente de inspiración en Víctor Hugo, si es que puede hablarse de tal cosa, es fundamentalmente distinta a la de Baudelaire. Hugo desconoce esa capacidad de rigidez mortuoria que —si es lícito el concepto biológico— se manifiesta cientos de veces en la poesía de Baudelaire como una suerte de mimesis de la muerte. Por el contrario, para el caso de Hugo puede hablarse de una predisposición ctónica. Sin que se la mencione directamente, se hace visible en las siguientes líneas de Charles

Péguy. De aquí se deduce dónde reside la diferencia entre la concepción de Hugo y la de Baudelaire de la antigüedad. «No duden de que cuando Hugo veía un mendigo en el camino…, veía lo que él era, realmente lo que es realmente… el mendigo antiguo, el suplicante antiguo, el suplicante en el camino antiguo. Cuando miraba la placa de mármol de alguna de nuestras chimeneas modernas, la veía tal lo que era: la piedra del hogar. La antigua piedra del hogar. Cuando veía la puerta de calle, y el paso de la puerta, que es generalmente una piedra tallada, sobre esta piedra de talla distinguía claramente la línea antigua, el umbral sagrado, pues es la misma línea. Es el mismo umbral[220]». No hay mejor comentario para el siguiente pasaje de *Les Misérables*\ «Las tabernas del *faubourg* Saint-Antoine se parecen a las tabernas del Aventino, construidas sobre la cueva de la Sibila y comunicadas con los profundos espíritus sagrados; tabernas donde las mesas eran casi triclinios, y donde se bebía lo que Ennius llama el vino sibilino[221]». De esa misma mirada proviene la obra donde aparece la primera imagen de una «antigüedad parisina», el ciclo de poesías de Víctor Hugo «A fare de triomphe». La transfiguración de este monumento conmemorativo parte de la visión de una campiña parisina, una «inmense campagne» donde solo tres monumentos sobreviven de la ciudad desmoronada: la Sainte-Chapelle, la columna de Vendôme y el Arco del Triunfo. La gran importancia que este ciclo tiene en la obra de Víctor Hugo corresponde al lugar que este ocupa en el surgimiento de una imagen de París del siglo XIX formada a partir de la antigüedad. Sin dudas Baudelaire la conocía, data del año 1837.

Siete años antes, el historiador Friedrich von Raumer ya comentaba en sus *Briefen aus Paris und Frankreich im Jahre 1830*: «Ayer vi desde la torre de Notre Dame la monstruosa ciudad; ¿quién construyó el primer edificio?, ¿cuándo se caerá el último, para que el suelo de París se vea como el de Tebas y Babilonia?»[222] Hugo describió cómo será ese suelo cuando, alguna vez, «Esta orilla

donde el agua rompe contra puentes sonoros / sea restituida a los juncos murmurantes, inclinados[223]»:

> Mais non, tout sera mort. Plus rien dans cette plaine
> Qu'un peuple évanoui dont elle est encore pleine[224].

Cien años después de Raumer, León Daudet echa un vistazo sobre París desde Sacré-Cœur, otro de los puntos elevados de la ciudad. La historia de la «modernidad», hasta el momento actual, se refleja en sus ojos en una contracción que inspira espanto: «Desde arriba uno ve esta acumulación de palacios, monumentos, edificios y barracas, y tiene la sensación de que están destinados a un cataclismo o a varios, meteorológicos o sociales… He pasado horas en Fourvières mirando Lyon, sobre Notre-Dame de la Garde mirando Marsella, sobre el Sacré-Cœur mirando París… Lo que mejor puede reconocerse desde estos promontorios es la amenaza. Las aglomeraciones son amenazantes… el hombre necesita trabajar, esto es cierto, pero también tiene otras necesidades… Entre otras necesidades tiene la del suicidio, metida dentro de él y de la sociedad que lo ha formado; y es más fuerte que el instinto de conservación. Así que lo que sorprende, si uno mira desde arriba de Sacré-Cœur, Fourviéres y Notre-Dame de la Garde, es que París, Lyon, Marsella hayan perdurado[225]». Este es el rostro que la *passion moderne*, que Baudelaire había descubierto en el suicidio, tiene en el siglo actual.

La ciudad de París ingresó a este siglo en la forma que Haussmann le dio, poniendo en obra su transformación de la imagen de la ciudad con los medios más simples imaginables: pala, azada, palanca y similares. Y qué cantidad de destrucción ya provocaron estas limitadas herramientas. Y cuánto crecieron desde ese momento, junto con las grandes ciudades, los medios para echarlas por tierra. Y cuántas imágenes de lo venidero son capaces de suscitar. Cuando los trabajos de Haussmann estaban en su apogeo y *quartiers* enteros eran demolidos, una tarde del año 1862

Maxime Du Camp se encontraba en el Pont-Neuf. Esperaba sus anteojos no lejos de una óptica. «El escritor estaba en uno de esos momentos en que el hombre, que dejará de ser joven, piensa en la vida con una gravedad resignada que le hace ver en todos lados la imagen de su propia melancolía. La menor decadencia fisiológica, de la que venía de convencerse después de su visita al óptico, le había hecho recordar aquello que se olvida tan rápido, esa ley de la inevitable destrucción que gobierna toda cosa humana… Él, el viajero de Oriente, el peregrino de mudas soledades donde la arena está hecha del polvo de los muertos, se pone a pensar que un día también esta ciudad, de la que escuchaba el enorme jadeo, moriría como tantas capitales habían muerto… La idea le vino del interés prodigioso que nos causaría hoy en día un cuadro exacto y completo de la Atenas en tiempos de Pericles, de Cartago en tiempos de Barca, de Alejandría en tiempos de Ptolomeo, de Roma en tiempos de los Césares… Por una de esas intuiciones fulgurantes, cuando un magnífico tema de trabajo surge ante nuestro espíritu, distinguió con nitidez la posibilidad de escribir sobre París ese libro que los historiadores de la antigüedad no habían escrito sobre sus ciudades… Acababa de aparecérsele la obra de su edad madura[226]». En el poema de Víctor Hugo «Al arco del triunfo», en la gran descripción administrativa y técnica de París de Du Camp, es posible reconocer la misma inspiración que resultó decisiva para la idea de modernidad en Baudelaire.

Haussmann puso manos a la obra en 1859. Esta obra ya había sido iniciada por presentaciones de leyes; hacía tiempo que se la consideraba necesaria. En el libro recién mencionado escribe Du Camp: «París, después de la Revolución de 1848, estaba a punto de convertirse en inhabitable; su población se había incrementado y estaba afectada… por la ampliación diaria del radio de los ferrocarriles. La población se ahogaba en los callejones pútridos, angostos, enredados, donde estaba encerrada a la fuerza[227]». Al comienzo de los años cincuenta del siglo XIX, la población de París comenzó a hacerse a la idea de una gran modificación de la imagen

de la ciudad. Podemos suponer que, en su período de incubación, esta modificación haya tenido un efecto tan fuerte sobre una fantasía poderosa como haber sido testigo directo de los trabajos urbanísticos mismos, si no más. «Les poètes sont plus inspires par les images que par la présence même des objets[228]», dice Joubert. Lo mismo puede valer para los artistas. Aquello que, se sabía, pronto ya no estaría más frente a la vista, eso era la imagen. Y en eso deben haberse convertido las calles de París por aquella época. Sea como sea, esa obra cuya vinculación subterránea con la gran transformación de París no habrá de ponerse en duda, ya existía y estaba concluida antes de que la otra hubiera comenzado. Se trata de las aguafuertes de París de Meryon. A nadie conmovieron tanto como a Baudelaire. Para él, lo verdaderamente conmovedor no era el panorama arqueológico de la catástrofe, como en el que estaban basados los sueños de Víctor Hugo. Para él la antigüedad habría de elevarse de un golpe, como Atenea de la cabeza del ileso Zeus, de la modernidad ilesa. Meryon extrajo el rostro antiguo de la ciudad sin tener que renunciar ni a un empedrado. Esta perspectiva fue la misma que Baudelaire persiguió incansablemente en sus pensamientos sobre la modernidad. Admiraba con pasión a Meryon.

Ambos estaban unidos por una afinidad electiva. Tienen el mismo año de nacimiento; sus muertes están separadas apenas por meses. Ambos murieron en soledad y muy perturbados; Meryon, demente en Charenton, Baudelaire, afásico en una clínica privada. La fama de ambos se abrió camino más tarde. Baudelaire fue, mientras vivió Meryon, el único que lo defendió[229]. Pocas de sus piezas en prosa resultan comparables al breve texto sobre Meryon. Cuando habla de Meryon, se consagra a la modernidad; pero lo que venera allí es su rostro antiguo. Pues también en Meryon se entrecruzan la antigüedad y la modernidad; también en Meryon aparece, inconfundible, la forma de esta superposición, la alegoría. En sus dibujos, el título es de importancia. Cuando la locura entra en el texto, esta oscuridad solo subraya el «significado». Como interpretación, los versos de Meryon inscriptos bajo el panorama del

Pont-Neuf, sin perjuicio de su sutileza, están cerca del «Squelette laboureur»:

> Ci-gît du vieux Pont-Neuf
> L'exacte ressemblance
> Tout radoubé de neuf
> Par récente ordonnance.
> Ó savants médecins,
> Habiles chirurgiens,
> De nous pourquoi ne faire
> comme du pont de pierre[230].

Al buscar la singularidad de estas imágenes, Geffroy da en el corazón de la obra de Meryon, poniendo también en evidencia el parentesco que tiene con Baudelaire. Pero, ante todo, Geffroy muestra la fidelidad en la reproducción de la ciudad de París, que pronto estará entremezclada con campos de ruinas, al decir de estos grabados: «no importa cuánto hayan sido elaborados a partir de los aspectos vivos, dan la impresión de una vida ya cumplida, que está muerta o habrá de morir[231]». El texto de Baudelaire sobre Meryon da a entender confidencialmente la importancia de esta antigüedad parisina. «Pocas veces he visto representada con mayor poesía la solemnidad natural de una ciudad inmensa. Las majestuosidades de las piedras acumuladas, los campanarios *señalando con el dedo el cielo*, los obeliscos de la industria vomitando contra el firmamento sus haces de humos[232], los prodigiosos andamiajes de los monumentos en reparación, que aplican sobre el cuerpo sólido de la arquitectura su 'architecture a jour' de una belleza tan paradójica, el cielo tumultuoso, cargado de cólera y de rencor, la profundidad de las perspectivas aumentada por el pensamiento de todos los dramas contenidos allí, ninguno de los elementos complejos de los que está compuesto el doloroso y glorioso paisaje de la civilización había sido olvidado[233]». Entre los planes cuyo fracaso podríamos lamentar como una pérdida, se

cuenta el proyecto del editor Delâtre, quien quería publicar la serie de grabados de Meryon con textos de Baudelaire. Fue responsabilidad del grafista que esos textos nunca hayan sido escritos; pues fue incapaz de imaginar la tarea de Baudelaire como otra cosa que un inventario de los edificios y las calles que él había representado. Si Baudelaire hubiera cumplido esta tarea, las palabras de Proust sobre «el rol de las ciudades de la antigüedad en Baudelaire y el color escarlata que ponen aquí y allá en su obra[234]» resultarían más evidentes de lo que hoy parecen al ser leídas. Entre estas ciudades, Roma era para él la primera. En una carta a Leconte de Lisle, Baudelaire reconoce su «predilección natural» por esta ciudad. Es probable que le haya sido inspirada por las obras vedutistas de Piranesi, donde las ruinas no restauradas aparecen todavía unidas a la nueva ciudad.

El soneto que figura como el poema número treinta y nueve de *Les fleurs du mal* comienza así:

> Je te donne ces vers afin que si mon nom
> Aborde heureusement aux époques lointaines,
> Et fait rêver un soir les cervelles humaines,
> Vaisseau favorisé par un grand aquilon,
>
> Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
> Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon[235].

Baudelaire quiere ser leído como un antiguo. Sorprendentemente rápido, esta exigencia tuvo su cumplimiento. Pues el lejano futuro, las *époques lointaines* de las que habla el soneto, han llegado; tantas décadas después de su muerte como los siglos que él habrá imaginado. Y París todavía está en pie; y lo mismo las grandes tendencias del desarrollo de la sociedad, que siguen siendo las mismas. Pero cuanto más firmes queda ron, tanto más caduco se volvió todo aquello que, al experimentarlas, había en estas tendencias bajo el signo de lo «verdaderamente nuevo». La

modernidad fue la que menos permaneció igual; y la antigüedad guardada allí nos ofrece, en verdad, la imagen de lo obsoleto. «Encontramos a Herculanum bajo las cenizas; pero algunos años bajo las costumbres de una sociedad amortajan mejor que todo el polvo de un volcán[236]».

La antigüedad de Baudelaire es una antigüedad romana. Solo en un momento irrumpe la antigüedad griega en su mundo. Grecia ofrece a Baudelaire una imagen de esa heroína que le pareció capaz y digna de ser trasladada a la modernidad. Las figuras femeninas de una de las piezas mayores y más famosas de *Les fleurs du mal* llevan nombres griegos: Hippolyte y Delphine. Están dedicadas al amor lésbico. La lesbiana es la heroína de la modernidad. En ella, un ideal erótico de Baudelaire —la mujer que habla de dureza y de hombría— queda impregnado de un ideal histórico, el de la grandeza del mundo antiguo. Esto vuelve inconfundible la posición de la mujer lesbiana en *Les fleurs du mal*. Y explica por qué Baudelaire pensó como título para el libro, durante mucho tiempo, el de «Les lesbiennes». Por cierto, Baudelaire está muy lejos de haber sido el descubridor de las lesbianas como tema para el arte. En su *Filie auxyeux d'or* Balzac ya las había conocido; Gautier en *Mademoiselle Maupin*, De Latouche en la *Fragoletta*. Baudelaire también pudo encontrarlas en Delacroix; en la crítica de sus cuadros habla algo indirectamente de una «mujer moderna en su manifestación heroica en el sentido infernal[237]».

El tema ya moraba en el sansimonismo, que en sus veleidades de culto utilizó a menudo la idea de la andrógina. Entre estas veleidades está el templo que habría de resplandecer en la *Ciudad nueva* de Duveyrier. Un seguidor de la escuela escribe: «El templo deberá representar un andrógino, un hombre y una mujer… Y la misma división deberá reproducirse para toda la ciudad, para todo el reino y toda la tierra: habrá el hemisferio del hombre y el de la mujer[238]». Más claro que en esta arquitectura que nunca se construyó, encontramos el contenido antropológico de la utopía sansimoniana en las reflexiones de Claire Demar. Tras las

arrogantes fantasías de Entin, Claire Demar ha quedado olvidada. Pero el manifiesto que nos legó está más cerca del núcleo de la teoría sansimoniana —la hipostación de la industria como fuerza que mueve al mundo— que el mito de la madre en Enfantin. El texto de Demar también gira en torno a la madre, pero en una perspectiva esencialmente distinta a la de aquellos que partieron de Francia para dar con su figura en el Oriente. En la muy extensa literatura de la época que trata del futuro de la mujer, este texto queda aislado por su fuerza y su pasión. Apareció con el título *Ma loi d'avenir*. En su parte final dice: «Basta de maternidad, basta de leyes de sangre. Una vez que la mujer esté liberada… del hombre que le paga por el precio de su cuerpo…, su existencia estará sostenida… por sus capacidades y sus obras. Para eso tendrá que hacer una obra, cumplir una función… Del seno de la madre de sangre deberán llevar al recién nacido a los brazos de la madre social, de la nodriza funcionaria, y el niño será mejor criado… Entonces, solo entonces, el hombre, la mujer, el niño, quedarán liberados de la ley de la sangre de la explotación de la humanidad por la humanidad[239]».

Aquí queda acuñada la imagen de la mujer heroica que luego Baudelaire tomó para sí, en su versión original. Y su variación lésbica no ocurrió gracias a los escritores, sino en el círculo sansimoniano mismo. Si tenemos en cuenta los testimonios, este asunto no estaba en las mejores manos, puesto que quedó en las de los cronistas de la escuela. Sin embargo, existe la siguiente confesión de una mujer que se declaraba seguidora de las doctrinas de Saint-Simon: «Empecé a amar a mi prójimo mujer tanto como a mi prójimo hombre… Dejé que el hombre tuviera su fuerza física y su modo propio de la inteligencia, pero puse junto a él, como de igual valor, la belleza corporal de la mujer y sus facultades particulares espirituales[240]». Como un eco de esta confesión resuena una reflexión crítica de Baudelaire, que difícilmente podría desatenderse, dedicada a la primera heroína de Flaubert. «Madame Bovary, por lo que hay en ella de más enérgico y más ambicioso, y también de más soñador, Madame Bovary siguió siendo un hombre.

Como la Palas armada, salida de la cabeza de Zeus, esta extraña andrógina ha conservado todas las seducciones de un alma viril en un encantador cuerpo femenino[241]». Y un comentario más, ahora sobre el autor mismo: «Todas las mujeres intelectuales le estarán agradecidas de haber elevado a la hembra a un poder así de alto, tan lejos del animal puro y tan cerca del hombre ideal, y de haberla hecho participar de este doble carácter de cálculo y de ensoñación que constituye el ser perfecto[242]». Con un solo golpe de mano, como los que siempre le han gustado, Baudelaire transforma la pequeña burguesa de Flaubert en heroína.

En la poesía de Baudelaire hay un cierto número de hechos importes, también evidentes, que no se han notado hasta ahora. Entre estos, la orientación contrapuesta de los dos poemas lésbicos que se siguen en *Les épaves*. «Lesbos» es un himno al amor lésbico; «Delphine et Hippolyte», por el contrario, es una condena, aunque vibrante de compasiones, de esta pasión.

> Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?
> Vierges au cœur sublime, honneur de l'archipel,
> Votre religion comme une autre est auguste,
> Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel[243]!

Esto en el primero de los poemas; en el segundo:

> —Descendez, descendez, lamentables victimes,
> Descendez le chemin de l'enfer éternel[244]!

La llamativa discrepancia se explica así: Baudelaire no veía a la mujer lesbiana como un problema —ni como problema social ni como alguno de la predisposición natural— y como prosista, podría decirse, tampoco tenía una posición tomada ante ella. En la imagen de la modernidad le había dado un sitio; en la realidad no la reconocía. Por eso dice despreocupado: «Hemos conocido la autora

filantrópica, la sacerdotisa sistemática del amor, la sacerdotisa republicana, la poetisa del porvenir, fourierista o sansimoniana[245]; y nuestros ojos… nunca pudieron acostumbrarse a estas sobrias fealdades, a estas perversidades impías… a estas imitaciones del espíritu masculino[246]». Sería desacertado suponer que Baudelaire pensó alguna vez en salir en defensa pública de la mujer lesbiana. Lo demuestran los consejos que dio a su abogado para el alegato en el proceso de *Les fleurs du mal*. La proscripción de la burguesía no puede separarse, para él, de la naturaleza heroica de esta pasión. El «descendez, descendez, lamentables victimes» es el último adiós que Baudelaire dedica a la mujer lesbiana. La entrega a la ruina. Es insalvable, porque la confusión en la concepción de Baudelaire resulta indisoluble.

Sin miramientos, el siglo XIX comenzó a utilizar a la mujer en el proceso de producción y fuera de la casa. Y principalmente lo hizo de una forma primitiva: la empleó en las fábricas. De este modo, con el correr del tiempo, debían aparecer en ella rasgos masculinos. Y como estaban condicionados por el trabajo de la fábrica, estos rasgos serían, ante todo, deformantes. Formas más elevadas de la producción, también de la lucha política como tal, podían favorecer los rasgos masculinos de un modo más noble. Quizá el movimiento de las Vésuviennes pueda entenderse en este sentido; pues ponía a disposición de la Revolución de Febrero un Cuerpo de infantería compuesto de mujeres. Leemos en sus estatutos: «Vésuviennes, esto significa que cada una de las participantes tiene en el fondo de su corazón un volcán de fuegos y ardores revolucionarios[247]». En una transformación semejante de las costumbres femeninas, se destacaban tendencias que podían ocupar la fantasía de Baudelaire. No sería de sorprender que su profunda aversión contra el embarazo también haya jugado algún rol[248]. La masculinización de la mujer hablaba a favor de este repudio. Y Baudelaire reafirmaba así este proceso. Pero, al mismo tiempo, lo que le importaba era desvincularlo de la jurisdicción económica. Así fue como logró dar a este aspecto del desarrollo de la mujer un acento puramente sexual.

Acaso lo que no pudo perdonar a George Sand haya sido que hubiera profanado los rasgos de una mujer lesbiana con la aventura con Musset.

Esta constricción en el desarrollo del elemento «prosaico», manifiesta en la posición de Baudelaire frente a la mujer lesbiana, también es típica de él en otras piezas. Y en su momento extrañó al observador atento. En 1895 escribe Jules Lemaître: «Es todo un conjunto de artificios, de contradicciones voluntarias. Es la descripción indignada y complaciente de los detalles más desolados de la realidad física, y es, al mismo tiempo, la traducción depurada de ideas y creencias que van más allá de la impresión inmediata que provocan sobre nuestro cuerpo… La mujer es considerada por Baudelaire como esclava o como animal… pero le son dedicados… los mismos homenajes, los mismos rezos que a la santa virgen… Maldice el 'progreso', aborrece la industria del siglo… y al mismo tiempo disfruta de la nota pintoresca que esta industria ha aportado a nuestra vida actual… Creo que ahí está el esfuerzo esencial de lo baudelairiano: unir dos órdenes opuestos de sentimientos…, se podría decir, uno pasado y un actual. Una obra maestra de la voluntad…; la última novedad de la invención en asuntos de sentimientos[249]». Presentar esta actitud como una gran hazaña de la voluntad entra dentro del marco de los criterios de Baudelaire. Pero su reverso es la falta de convicción, de comprensión, de constancia. En todas sus emociones, Baudelaire estaba expuesto a un cambio repentino, como un shock. Y tanto más atractiva le resultaba otra forma de vivir en los extremos, configurada en las invocaciones en que se basan muchos de sus versos más perfectos; en algunos de estos, esta forma de vivir se nombra a sí misma.

> Vois sur ces canaux
> Dormir ces vaisseaux
> Dont l'humeur est vagabonde;
> C'est pour assouvir
> Ton moindre désir

Qu’ils viennent du bout du monde[250].

Esta famosa estrofa posee un ritmo de balanceo; su movimiento se apodera de los barcos atados en el canal. Balancearse entre los extremos, tal como es la prerrogativa de los barcos, eso era lo que anhelaba Baudelaire. La imagen de los barcos surge allí donde aparece su ideal más profundo, reservado y paradojal: ser trasportado, ser protegido en la grandeza. «Estos grandes y bellos navíos, balanceados imperceptiblemente en las aguas tranquilas, estos robustos navíos con aire ocioso y nostálgico, ¿no nos dicen en una lengua muda: cuándo partimos hacia la felicidad?»[251] En los barcos se une la indolencia con la predisposición a emplear la mayor de las fuerzas. Esto les otorga un significado oculto. Existe una especial constelación donde grandeza y desenfado también se reúnen en el hombre. Esta constelación reina sobre Baudelaire. Él la descifró y le dio el nombre de «la modernidad». Cuando se pierde en el juego de los barcos en la ensenada es para leer allí un símil. Tan fuerte, tan lleno de significado, tan armónico, así de bien está construido el héroe, como esos barcos a vela. Pero en vano le hace señas, llamándolo, el alta mar. Pues hay una mala estrella sobre su vida. La modernidad demuestra ser una fatalidad. El héroe no está previsto allí; no hay utilidad para este tipo de hombre. La modernidad lo ha asegurado para siempre en un puerto seguro; lo ha entregado a un ocio eterno. En su última encarnación, el héroe aparece como dandi. En cuanto nos topamos con una de estas figuras, perfectas en cualquiera de sus ademanes, debido a su fuerza y su serenidad, nos decimos: «Aquí tenemos, acaso, un hombre rico, pero más probablemente un Heracles sin empleo[252]». Parece como si el dandi fuese transportado por su propia grandeza. Por eso es comprensible que Baudelaire haya creído que su *flânerie* estaba revestida, en ciertos momentos, de la misma dignidad que la tensión de la fuerza del poeta.

Para Baudelaire el dandi se planteaba como un descendiente de grandes ancestros. El dandismo es para él «el último resplandor de

heroísmo entre la decadencia[253]». Y le satisface descubrir en Chateaubriand un indicio de la existencia de dandis indios, prueba de grandes civilizaciones que desaparecieron. Pero, en verdad, es imposible desconocer que los rasgos reunidos en el dandi llevan una signatura histórica muy determinada. El dandi es una acuñación de los ingleses, líderes en el comercio mundial. En manos de los agentes de bolsa londinenses estaba la red de comercio que corría por todo el orbe; sus cuerdas registraban las contracciones más diversas, frecuentes, insospechadas. Y el comerciante tenía que reaccionar ante esto pero no hacer demostración de estas reacciones. Los dandis se encargaron de este conflicto, y bajo la propia dirección desarrollaron el entrenamiento más ingenioso que fuera necesario para superarlo. Combinaban la reacción instantánea con un comportamiento relajado, casi lánguido, y su mímica. El tic, que por un tiempo fue considerado distinguido, es en cierta manera la representación poco hábil, subalterna del problema. La cita siguiente resulta muy típica para este caso: «El rostro del hombre elegante debe tener siempre… algo de convulsión y de crispación. Si uno quiere, puede atribuir estas fáciles agitaciones… a un cierto satanismo natural[254]». Así se pintaba la figura de un dandi londinense en la imaginación de un hombre del boulevard. Y así se reflejaba su fisionomía en Baudelaire. Su amor por el dandismo no fue afortunado; no disponía del don de agradar, elemento tan importante en el arte de no agradar del dandi. Transformando en modales aquello que por naturaleza le era extraño, cayó en la más profunda desolación, puesto que con el creciente aislamiento su carácter impenetrable se agudizó.

A diferencia de Gautier, Baudelaire no halló gusto en su época, ni pudo hacerse ilusiones sobre ella como Leconte de Lisle. No disponía del idealismo humanitario de Lamartine o de Hugo, y tampoco le había sido dado, como a Verlaine, la posibilidad de evadirse en la devoción. Como no tenía ninguna convicción propia, siempre iba adoptando nuevas formas. *Flâneur*, apache, dandi y trapero eran para él múltiples roles. Pues el *héros* moderno no es

héroe: es un intérprete de héroes. La modernidad heroica demuestra ser un drama donde está disponible el rol del héroe. A esto alude el mismo Baudelaire, escondido en un comentario, tangencialmente en su poema «Les sept Vieillards».

> Un matin, cependant que dans la triste rue
> Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
> Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
> Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,
>
> Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
> Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
> Et discutam avec mon ame déjà lasse,
> Le faubourg secoué par les lourds tombereaux[255].

El decorado, el actor y el héroe se unen en estas estrofas de una forma imposible de malinterpretar. Sus contemporáneos no necesitaron esta indicación. Courbet, cuando pintaba a Baudelaire, se quejaba de que cada día tenía un aspecto distinto. Y Champfleury le atribuyó más tarde el don de cambiar su cara como un prisionero huido de las galeras[256]. En su necrológica, bastante malvada pero que demuestra una mirada aguda, Valles llamó a Baudelaire un *cabotin*[257].

Detrás de las máscaras que utilizaba, el poeta que había en Baudelaire guardaba el incógnito. Tan provocador podía parecer en el trato con la gente, así de cauteloso era su proceder en su obra. El incógnito es la ley de su poesía. La construcción de su verso es comparable al plano de una gran ciudad, donde uno puede moverse sin llamar la atención, cubierto por los bloques de edificios, entradas de los portales o patios. En este mapa están señalizados con precisión los lugares de las palabras, como conspiradores antes del estallido de una revuelta. Baudelaire conspira con el lenguaje mismo. Calcula sus efectos a cada paso. Los más competentes de sus lectores notaron que siempre evitó descubrirse ante el lector.

Gide apunta con razón ciertas divergencias entre imagen y cosa[258]. Rivière destacó cómo Baudelaire, partiendo de una palabra lejana, le enseña a acercarse, a introducirse silenciosamente en la cosa[259]. Lemaître habla de formas que son de tal índole que impiden un arrebato de pasión, y Laforgue subraya la comparación baudelairiana, que en cierto modo desmiente a la persona lírica y entra al texto como perturbación.

«La nuit s'epaississait ainsi qu'une cloison»; «se podrían encontrar multitud de otros ejemplos[260]», añade Laforgue[261].

La división de las palabras entre aquellas que parecían apropiadas para el uso elevado y aquellas que había que excluir de este uso, tuvo su efecto sobre la producción poética completa y fue válida ya desde un principio para la tragedia no menos que para la poesía lírica. En los primeros decenios del siglo XIX, la vigencia de esta convención era indiscutible. En la puesta en escena del *Cid* de Lebrun, la palabra *chambre* provocó un murmullo de disgusto. *Othello*, en una traducción de Alfred de Vigny, fracasó por la palabra *mouchoir*, cuya mención en la tragedia fue percibida como insoportable. Víctor Hugo había comenzado a allanar la diferencia entre las palabras de la lengua cotidiana y las de la lengua elevada en la poesía. Sainte-Beuve había procedido de un modo similar. En *Vida, poesía y pensamientos de Joseph Delorme* explica: «Traté de… ser original a mi manera, humildemente y burguesmente… Llamé a las cosas de la vida privada por sus nombres; pero prefiriendo la cabaña al *boudoir*[262]». Baudelaire fue más allá, tanto del jacobinismo lingüístico de Víctor Hugo como de las libertades bucólicas de Sainte-Beuve. Sus imágenes son originales por la bajeza de los objetos de comparación. Baudelaire se concentra en el suceso banal para acercarlo al poético. Habla de los «vagues terreurs de ces affreuses nuits / Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse[263]». Este gesto lingüístico, característico en el Baudelaire artista, será realmente significativo en el alegórico. Es lo que da a su alegoría lo desconcertante, lo que la diferencia de las comunes. Lemercier había sido el último en poblar el Parnaso del

Imperio con varias de estas alegorías; así se había alcanzado el punto más bajo de la poesía clasicista. Baudelaire no se afligió por esto; echó mano de alegorías en abundancia: en el ambiente lingüístico donde las coloca, transforma fundamentalmente su carácter. *Les fleurs du mal* es el primer libro que utilizó palabras no solo de proveniencia prosaica sino citadina en la lírica, sin evitar de ninguna manera acuñaciones que, libres de cualquier pátina poética, llaman la atención por el brillo original de su sello. Estas acuñaciones recurren al *quinquet*, al *wagon* o al *ómnibus*—, no se atemorizan ante *bilan, réverbère, voirie*. Así se crea un vocabulario lírico donde, de pronto y sin preparación alguna, aparece la alegoría. Si existe algún lugar donde apresar el espíritu de la lengua de Baudelaire, será entonces en esta brusca coincidencia. Claudel le dio su formulación definitiva. Baudelaire, dijo alguna vez, unió la escritura de Racine con la de un periodista del Segundo Imperio. Ninguna palabra de su vocabulario está predeterminada para la alegoría. Asume esta carga de caso en caso y según de qué se trate el asunto, qué tema deba ser espiado, cercado y ocupado. Para ese golpe de mano que en Baudelaire significa hacer poesía, el poeta se confía a las alegorías. Son las únicas que conocen el secreto. Donde se muestran *la Mort* o *le Souvenir, le Repentir* o *le Mal*, hay allí centros de la estrategia poética. La aparición repentina de estas cargas que, reconocibles en su mayúscula, se encuentran en medio de un texto que no excluye ni el más banal de los vocablos, nos muestra que lo que allí está en juego es la mano de Baudelaire. Su técnica es la del putsch.

Pocos años después de la muerte de Baudelaire, Blanqui coronó su carrera de conspirador con una obra maestra memorable. Fue después del asesinato de Victor Noir. Blanqui quiso pasar revista sobre las reservas de sus tropas. En el fondo, conocía cara a cara solo a los líderes de cada grupo. No se sabe cuántos de su equipo lo habrán conocido. Se puso de acuerdo con Granger, su oficial adjunto; este dio las órdenes para que pasara revista de sus hombres. Geffroy lo describe así: «Blanqui… salió de casa armado,

dijo adiós a sus hermanas y ocupó su puesto en los Campos Elíseos. Era allí donde, según lo anunciado por Granger, desfilaría la armada de la que Blanqui era el misterioso general. Él conocía a los jefes, los vería aparecer y detrás de cada uno de ellos, los hombres, agrupados regularmente, marcharían a paso como regimientos. Ocurrió como había sido dicho. Blanqui pasó revista sin que nadie sospechara de ese extraño espectáculo. Apoyado en un árbol, ante la multitud y entre aquellos que miraban al igual que él, el viejo atento vio surgir a sus amigos, ordenados entre el empuje de la gente, silencioso entre el murmullo que en todo momento era interrumpido por clamores[264]». La fuerza que hizo posible algo semejante ha quedado guardada en la palabra con la poesía de Baudelaire.

En alguna ocasión, Baudelaire pretendió ver la imagen del héroe moderno también en el conspirador. «¡Basta de tragedias!», escribió durante los días de Febrero en *Le Salut public*. «¡Basta de la historia de la vieja Roma! ¿No somos hoy más grandes que Bruto?»[265] Más grande que Bruto era, ciertamente, no muy grande. Pues cuando Napoléon III llegó al poder, Baudelaire no reconoció en él al César. En este punto, Blanqui fue superior. Pero más profundo que la diferencia entre ellos es lo que tuvieron en común, que llega hasta la obstinación y la impaciencia, llega hasta la fuerza de la indignación y del odio, y llega también hasta la impotencia, de la que ambos participaron. En una frase famosa, Baudelaire se despide sin pesar del mundo, «donde la acción no es hermana del sueño[266]». Su sueño no estaba tan abandonado como él creía. La acción de Blanqui fue hermana del sueño de Baudelaire. Ambos están entrelazados uno con otro. Son las dos manos entrelazadas sobre la piedra bajo la que Napoleón III enterró las esperanzas de los combatientes de la Revolución de Junio.

# SOBRE ALGUNOS TEMAS EN BAUDELAIRE (1939)

# I

Baudelaire contaba con lectores para quienes la lectura de la poesía lírica presentaba dificultades. A estos lectores está dirigido el poema introductorio de *Les fleurs du mal*. Poco podrá hacerse con su fuerza de voluntad y su capacidad de concentración; ellos prefieren los placeres de los sentidos; conocen el *spleen* que liquida el interés y la receptividad. Es extraño encontrarse con un poeta que se rija según este público, el más ingrato. Pero ciertamente, hay para esto una explicación disponible. Baudelaire quería ser comprendido: dedica su libro a aquellos que se le parecen. El poema destinado al lector cierra con el apóstrofo:

Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère[267]!

La evidencia resultará más productiva si se la reformula diciendo: Baudelaire escribió un libro que, desde el principio, tenía pocas perspectivas de éxito inmediato entre el público. Esta obra cuenta con un tipo de lector que es tal como queda descripto en el poema inicial. Más tarde se demostró que este fue un cálculo clarividente. Ese lector le fue concedido en el porvenir. Hay tres argumentos a favor de que haya sido esto lo que ocurrió, o dicho en otras palabras, de que las condiciones para la recepción de la poesía lírica se hayan vuelto cada vez menos favorables. En primer lugar, el lírico ha dejado de valer como el poeta en sí. Ya no es el «bardo», como lo era todavía Lamartine; ha entrado en un género. (Verlaine puso en evidencia esta especialización; Rimbaud fue un esotérico que mantuvo al público, *ex officio*, alejado de su obra). Un segundo

hecho: después de Baudelaire, ya no hubo ningún éxito en la poesía lírica. (Al ser publicada, la lírica de Hugo tuvo una importante repercusión. En Alemania, el libro *Buch der Lieder* de Heine representa ese umbral). Y hay además un tercer factor: el público se volvió más reservado también ante la poesía que había recibido de la tradición. El periodo de tiempo aquí tratado podría datarse hacia la mitad del siglo XIX. Sin cesar, en la misma época empezó a propagarse la fama de *Les fleurs du mal*. El libro, que había contado con los lectores menos dispuestos, y que en un principio no encontró muchos disponibles, se convirtió en un clásico con el correr de las décadas; también fue uno de los que más reimpresiones tuvo.

Si las condiciones para la recepción de la poesía lírica se han vuelto menos propicias, es lícito imaginar que la poesía lírica guarde ahora solo excepcionalmente el contacto con la experiencia del lector. Y esto podría deberse a que esta experiencia haya cambiado en su estructura. Acaso sea posible dar por buena esta teoría, pero, así, mayor será el desconcierto al buscar algún distintivo de esta transformación. Llegados a este punto, acudiremos entonces a la filosofía. Pero allí nos encontramos con una situación particular. Desde fines del siglo XIX, la filosofía ha puesto en marcha una serie de tentativas de apoderarse de la «verdadera» experiencia, en contraposición con esa experiencia que se plasma en la existencia normalizada, desnaturalizada, de las masas en la civilización. Se acostumbra a clasificar estos intentos dentro del concepto de filosofía de la vida. Como es de imaginar, estas tentativas no partían de la existencia del hombre en la sociedad. Se remitían a la poesía, más aún a la naturaleza y, en último término y preferentemente, a las épocas míticas. La obra de Dilthey *Das Erlebnis und die Dichtung* es una de las primeras de esta serie, que se cierra con Klages y con Jung, consagrado ahora al fascismo. Entre los otros textos, se levanta como un monumento la obra temprana de Bergson: *Matière et mémoire*, puesto que guarda un vínculo mayor con la investigación meticulosa: es de orientación biológica. El título indica que la obra considera la estructura de la memoria como algo

decisivo para la estructura filosófica de la experiencia. Lo cierto es que la experiencia es un asunto de la tradición, tanto en la vida colectiva como en la privada. Se construye menos sobre hechos aislados, fijos definitivamente en el recuerdo, que en los datos acumulados, muchas veces no conscientes, que confluyen en la memoria. Pero de ninguna manera es intención de Bergson especificar la memoria en términos históricos. Bergson rechaza cualquier tipo de determinación histórica de la experiencia. Evita así, ante todo, y especialmente, acercarse a esas experiencias de las que surge su propia filosofía o, más bien, contra las que estaba dirigida. Se trata de la experiencia inhóspita, cegadora, de la época de la gran industria. En el ojo que se cierra ante esto, se hace presente una experiencia de tipo complementario, en cierto modo, como una imagen remanente espontánea. La filosofía de Bergson es un intento de detallar y fijar esta imagen remanente. Y nos ofrece así un indicio indirecto de esa experiencia que se muestra ante los ojos de Baudelaire en la figura del lector, sin fingimientos.

## II

*Matière et mémoire* define la naturaleza de la experiencia en la *durée* de manera tal, que el lector se ve obligado a decirse: solo el poeta puede ser el sujeto adecuado de una experiencia semejante. Y fue precisamente un poeta quien puso a prueba la teoría de Bergson. Es posible considerar la obra de Proust *A la recherche du temps perdu* como la tentativa de producir esa experiencia tal como la había pensado Bergson, en las condiciones sociales actuales y a través de un procedimiento sintético. Porque cada vez menos podremos esperar que surja naturalmente. Por lo demás, Proust no rehúye el debate de este tema en su obra. Y hasta pone en juego un nuevo factor, que supone una crítica inmanente a Bergson, quien no había pasado por alto subrayar el antagonismo imperante entre la

*vita activa* y esa especial *vita contemplativa* que se abre a partir de la memoria. Sin embargo, Bergson nos lo presenta como si ese giro hacia la actualización contemplativa del flujo de la vida fuera producto de una decisión libre. Desde un principio, Proust anuncia su convicción ya en la terminología, que se aparta de la de Bergson. La *mémoire pure* de la teoría de Bergson se convierte en Proust en *mémoire involontaire*, una memoria que es automática. De inmediato, Proust confronta esta memoria involuntaria con la voluntaria que se encuentra subordinada a la inteligencia. Las primeras páginas de esta gran obra se ocupan de echar luz sobre esta relación. En la reflexión donde se introduce el término de *mémoire involontaire*, Proust nos cuenta cuán pobre fue durante años su recuerdo de la ciudad de Combray, donde sin embargo había pasado una parte de su infancia. Hasta antes del sabor de la *madeleine* (un bizcocho), al que volverá en más de una oportunidad y que una tarde lo transportará a los viejos tiempos, Proust había estado limitado a aquello que la memoria mantenía a su disposición, a alguna cosa dócil que respondiera a su llamada. Esta era la *mémoire volontaire*, el recuerdo voluntario, cuya característica es que las informaciones que transmite sobre lo transcurrido no contienen nada de esto último. «Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido que tratemos de evocarlo, todos los esfuerzos de nuestra inteligencia son inútiles[268]». Por eso Proust no duda en explicar, resumiendo, que lo pasado se encuentra «fuera del dominio de la inteligencia y de su alcance en un objeto material… que no sospechamos. Y es una cuestión de azar si lo encontramos antes de morir, o no lo encontramos nunca[269]».

Según Proust, es cuestión de azar si el individuo logra obtener una imagen de sí mismo, si logra apoderarse de su experiencia. Pero depender del azar en este punto no resulta nada evidente. Las aspiraciones interiores del hombre no tienen por naturaleza este carácter ineluctablemente privado, sino que obtienen este carácter solo cuando van disminuyendo las posibilidades de que las exteriores queden asimiladas en la experiencia. El periódico es uno

de los muchos indicios de una disminución semejante. Si la prensa hubiera pretendido que el lector se apropiara de las informaciones como parte de su experiencia, no hubiese alcanzado sus objetivos. Pero su intención es la contraria, y es una intención lograda. Consiste en aislar los sucesos respecto del ámbito en que podrían afectar a la experiencia del lector. Los principios de la información periodística (novedad, brevedad, claridad y ante todo la falta de relación entre las noticias) contribuyen a su éxito tanto como la compaginación y el gesto de lenguaje. (Karl Kraus no se cansó de demostrar hasta qué punto la actitud lingüística de los diarios paraliza la fuerza imaginativa de sus lectores). El aislamiento de la información frente a la experiencia también depende del hecho de que esta información no pasa a la «tradición». Los diarios aparecen en grandes tiradas. No hay lector que disponga de algo para contar que el otro no conozca. Históricamente, ha existido siempre una competencia entre las diversas formas de la comunicación. En la sustitución de la exposición antigua, llamada relación, por la información, y de la información por la noticia sensacional, se refleja la creciente atrofia de la experiencia. A su vez, todas estas formas se diferencian del relato, que es una de las formas más antiguas de la comunicación. El relato no se empeña en transmitir el puro en-sí de lo acontecido (como lo hace la información); lo estampa en la vida del informante para darlo a los escuchas como experiencia. Así la huella del narrador queda marcada en el relato como la huella de la mano del alfarero en la vasija de barro.

La obra en ocho volúmenes de Proust nos da una idea de cuáles fueron las operaciones necesarias para restaurar, en el presente, la figura del narrador. Proust emprendió esta tarea con magnífica perseverancia, enfrentándose desde el comienzo a un trabajo elemental: hablar sobre su propia niñez. Reconoció toda la dificultad de esta empresa al presentar como producto del azar si este trabajo era, en sí, factible. En el contexto de estas consideraciones, Proust acuñó el concepto de *mémoire involontaire*, que lleva las huellas de la situación en que fue forjado. Este concepto pertenece al

inventario de la persona privada, aislada en muchos sentidos. Donde reina la experiencia en sentido estricto, aparecen conjugados en la memoria ciertos contenidos del pasado individual junto con aquellos del pasado colectivo. Los cultos con su ceremonial, sus fiestas —aunque ningún lugar en Proust nos hace pensar en esto— llevaron siempre a cabo, renovándola, la fusión entre estas dos materias de la memoria. Hacían surgir la rememoración en ciertos momentos y seguían siendo aplicables por toda la vida. De esta forma, la rememoración voluntaria y la rememoración involuntaria pierden su exclusión mutua.

## III

En busca de una definición de mayor consistencia para lo que aparece en la *mémoire de l'intelligence* de Proust como subproducto de la teoría de Bergson, resultará oportuno recurrir a Freud. En el año 1921 apareció el ensayo *Más allá del principio del placer*, que establece una correlación entre la memoria (en el sentido de *mémoire involontaire*) y la conciencia; esta correlación tiene la forma de una hipótesis. Las siguientes reflexiones, que adhieren a esta teoría, no tendrán como tarea demostrarla. Deberán contentarse con examinar su fecundidad para situaciones que están muy lejos de aquellas que Freud tuvo presentes al concebirla. Acaso sus discípulos hayan dado con situaciones semejantes. Algunos de los escritos en que Reik desarrolla su teoría de la memoria se mueven muy en la línea de la diferenciación hecha por Proust entre la rememoración voluntaria e involuntaria. Dice Reik: «La función de la memoria es la de proteger las impresiones; el recuerdo apunta a descomponerlas. La memoria es, en lo esencial, conservadora; el recuerdo es destructivo[270]». La proposición fundamental de Freud, que es la base de estas explicaciones, formula la siguiente suposición: «la conciencia surge en el lugar de la huella

mnémica[271]». Y estaría «marcada por esta particularidad: el proceso de excitación no deja en esta conciencia, tal como ocurre en todos los otros sistemas psíquicos, una transformación duradera de sus elementos, sino que se esfuma, por así decir, en el fenómeno de hacerse consciente[272]». La fórmula fundamental de esta hipótesis: «hacerse consciente y dejar una huella mnémica son incompatibles dentro del mismo sistema[273]». Más bien, los restos mnémicos son «a menudo más fuertes y más perdurables cuando el suceso que los ha dejado nunca llega a la conciencia[274]». Y trasladado a los términos de Proust: solo aquello que no fue «vivenciado» expresamente y a conciencia, solo aquello que no le ocurrió al sujeto como «vivencia» puede ser parte integrante de la *mémoire involontaire*. Según Freud, está reservada a otros sistemas, que hay que concebir como distintos de la conciencia, la tarea de atesorar las «huellas perdurables como base de la memoria» en procesos de excitación[275]. Para él, la conciencia como tal no asimila ninguna huella mnémica. Pero tendría otra función de importancia: actuar como protectora ante los estímulos. «Para el organismo viviente, la protección ante los estímulos es una tarea casi más importante que la recepción de estímulos; esta protección está dotada de una cierta provisión de energía y debe esforzarse, ante todo, por proteger las formas especiales de conversión de la energía interiores ante el influjo nivelador, es decir destructivo, de las energías que obran desde afuera[276]». La amenaza representada por estas energías es la de los shocks. Cuanto más a menudo los registre la conciencia, tanto menores serán sus efectos traumáticos. La teoría psicoanalítica busca entender la esencia de los shocks traumáticos «a partir de la ruptura de la protección ante los estímulos». Según esta teoría, el susto tiene «su importancia» en «la ausencia de la disposición a la angustia[277]».

Las investigaciones de Freud tuvieron su motivación en un sueño típico de los que sufren neurosis traumática. El sueño reproduce la catástrofe que se ha sufrido «buscando» así, según Freud, «superar

el estímulo a través del desarrollo posterior de la angustia, cuya omisión fue en la causa de la neurosis traumática[278]». Valéry parece haber tenido algo similar en mente. Y vale la pena señalar la coincidencia, porque Valéry es uno de aquellos interesados en la forma especial de funcionamiento de los mecanismos de la psique en las condiciones actuales de existencia. (Además, ha sido capaz de combinar este interés con su producción poética, que continuó siendo siempre lírica. De esta forma, se presenta como el único autor que nos remite de forma inmediata a Baudelaire). «Las impresiones o sensaciones del hombre, tomadas en sí mismas… son del orden de una sorpresa, de una insuficiencia de lo humano… El recuerdo es un hecho elemental que tiende a darnos el tiempo de organización que nos ha faltado en un principio[279]». La recepción del shock se aliviará con un entrenamiento en la superación de los estímulos, para lo que en caso de urgencia se podrá acudir tanto al sueño como al recuerdo. Normalmente este ejercicio, tal como Freud supone, incumbe a la conciencia despierta, ubicada en una capa de la corteza del cerebro que está «tan quemada por el efecto de los estímulos» que manifiesta «las mejores condiciones para su recepción[280]». Que el shock pueda ser interceptado, frenado así por la conciencia, da al suceso que lo desata el carácter de vivencia en el sentido más patente. Así dejaría esterilizado este suceso (apropiándoselo inmediatamente después de registrarlo en el recuerdo consciente) para la experiencia poética.

Se plantea entonces la pregunta de cómo podría la poesía lírica estar fundamentada en una experiencia para la que la vivencia del shock se ha vuelto la regla general. Una poesía tal prometerá un alto grado de conciencia; y evocará la idea de un plan en marcha durante su elaboración. Esto es completamente aplicable a la poesía de Baudelaire. Y lo une, entre sus predecesores, a Poe; y entre sus sucesores a Valéry. Las consideraciones de Proust y Valéry sobre Baudelaire se complementan unas a otras de una forma providencial. Proust escribió un ensayo sobre Baudelaire que, por ciertas reflexiones, es superado en alcance por su obra

novelística. En su «Situation de Baudelaire» Valéry nos ofrece la introducción clásica a *Les fleurs du mal*, donde leemos: «El problema de Baudelaire podía —más bien debía— plantearse así: ser un gran poeta, pero no ser ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset. No digo que este propósito haya sido consciente, pero estaba necesariamente en Baudelaire, y hasta esencialmente en Baudelaire. Era su razón de Estado[281]». Tiene algo extraño hablar de razón de Estado en un poeta. Y supone algo notable: la emancipación respecto de las vivencias. La producción poética de Baudelaire tiene asignada una tarea. Ante él fue imaginando espacios vacíos donde colocar sus poemas. Su obra no solo puede ser determinada como histórica, tal como ocurre con cualquier otra, sino que esto mismo era lo que la obra buscaba, y de esta forma se concebía.

## IV

Cuanto mayor sea la participación de los momentos de shock en cada impresión, cuanto más incansablemente deba hacer aparición la conciencia como protección ante los estímulos, cuanto mayor sea el éxito con que opera, menos impresiones ingresarán a la experiencia; más bien corresponderán al concepto de vivencia. En última instancia, acaso podamos reconocer el particular trabajo de defensa frente al shock en lo siguiente: señalar para el suceso, a costa de la integridad de su contenido, un punto temporal exacto en la conciencia. Este sería un magnífico trabajo de la reflexión. Convertiría, así, el suceso en vivencia. En caso de que falte la reflexión, surgirá el susto, de alegría o de desagrado (esto la mayoría de las veces), que según Freud sanciona la suspensión de la defensa ante el shock. Baudelaire registró este diagnóstico en una imagen estridente. Habló sobre un duelo donde el artista, antes de ser vencido, grita de terror[282]. Este duelo es precisamente el

proceso de creación. Es decir que Baudelaire ha puesto la experiencia del shock en el corazón mismo de su trabajo artístico. Este testimonio personal tiene una gran importancia; varias declaraciones de sus contemporáneos lo sustentan. Entregarse al horror no era extraño a Baudelaire, tampoco provocarlo. Valles nos transmitió la excentricidad de su mímica[283]; Pontmartin registró el rostro embargado de Baudelaire siguiendo un retrato de Nargeot; Cladel se detiene en el tono cortante que usaba en las conversaciones; Gautier habla de las «interrupciones» que Baudelaire adoraba al momento de leer poesía[284]; Nadar describe su paso abrupto[285].

La psiquiatría conoce tipos traumatófilos. Baudelaire eligió la tarea de frenar los shocks con su persona psíquica y física, sin importar de dónde vinieran. El combate de esgrima nos ofrece la imagen de esta defensa ante el shock. En su descripción de su amigo Constantin Guys, lo visita en horas en que los otros duermen: «ahí está, inclinado sobre la mesa, clavando en una hoja de papel la misma mirada que aplicaba todo el tiempo a las cosas, esgrimiendo su lápiz, su pluma, su pincel, haciendo saltar agua del vaso hasta el techo, limpiando la pluma en su camisa, apresurado, violento, activo, como si temiera que las imágenes pudieran escapársele, un querellante, aunque solo, y dándose empujones a sí mismo[286]». En este «combate fantástico» Baudelaire se retrató a sí mismo en la estrofa inicial de «Soleil», y es este el único lugar de *Les fleurs du mal* que lo muestra durante el trabajo de creación.

> Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures
> Les persiennes, abri des secrètes luxures,
> Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
> Sur la viile et les champs, sur les toits et les blés,
> Je vais m’exercer seul à ma fantasque escrime,
> Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
> Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
> Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés[287].

La experiencia del shock se ha convertido en una de las experiencias determinantes para la estructura de Baudelaire. Gide habló de las intermitencias entre imagen e idea, palabra y cosa, en que halla su verdadero lugar la excitación poética de Baudelaire[288]. Rivière ha señalado las sacudidas subterráneas que golpean el verso baudelairiano. Entonces, es como si una palabra se derrumbara sobre sí misma. Rivière ha señalado esas palabras que amenazan con caer[289]:

> Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
> Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
> Le mystique aliment qui *ferait* leur vigueur[290]?

O también:

> Cybèle, qui les aime, *augmente ses verdures*[291],

Entre estos también se cuenta el famoso comienzo:

> La servante au grand cceur dont vous étiez *jalouse*[292].

Hacer justicia a estas legitimidades ocultas también Riera del verso Ríe una de las intenciones que persiguió Baudelaire en los *Spleen de Paris*, sus poemas en prosa. En su dedicatoria de la colección a Arsène Houssaye, jefe de redacción de *La Presse*, dice: «¿Quién entre nosotros, en sus días de ambición, no habrá soñado el milagro de una prosa poética? Musical sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y lo bastante dura para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia. Este ideal atormentador nace, sobre todo, de la frecuentación de enormes ciudades, del entrecruzamiento de sus innumerables relaciones[293]».

Este pasaje sugiere una doble constatación. Por un lado nos informa sobre el vínculo íntimo que existe en Baudelaire entre la figura del shock y el contacto con las masas de la gran ciudad. Nos informa también sobre qué hay que pensar en verdad de estas masas. No se puede hablar de clase ni de ningún tipo de colectivo estructurado. Se trata simplemente de la multitud amorfa de los que pasan, del público de la calle[294]. Esta muchedumbre, cuya existencia Baudelaire nunca olvida, no se erigió como modelo para ninguna de sus obras. Pero está estampada en sus creaciones como una figura oculta, así como también representa la figura oculta del fragmento arriba citado. Es posible descifrar allí la imagen del esgrimista: los golpes que reparte están destinados a abrirle camino entre la multitud. Es cierto que los *faubourgs* que atraviesa el poeta del «Soleil» están vacíos. Pero hay una misteriosa constelación (allí la belleza de la estrofa se transparenta hasta el fondo) que se interpretará de la siguiente forma: es la multitud de los fantasmas de las palabras, de los fragmentos, de los comienzos de versos, con que el poeta combate hasta el fin en las calles abandonadas la lucha por el botín de la poesía.

## V

La multitud: ningún otro tema estuvo más facultado a interesar a los literatos del siglo XIX. Esta multitud daba muestras de ir formándose como público en amplios niveles donde la lectura se había vuelto algo corriente. Se convirtió en la contratante; quería verse a sí misma, como los patrocinadores de los cuadros de la Edad Media, en las novelas contemporáneas. El más exitoso autor del siglo cumplió con esta exigencia por una necesidad interior. En él la multitud quería decir, casi en el sentido antiguo, la multitud de los clientes, del público. Fue el primero en hacer referencia a la multitud en sus títulos: *Les misérables, Les travailleurs de la mer*. Víctor

Hugo fue el único, en Francia, que pudo competir contra la novela por entregas. Como se sabe, el maestro del género fue Eugène Sue, género que comenzaba a ser para mucha gente fuente de una suerte de revelación. En 1850, con gran mayoría de votos, Sue fue elegido como representante de la ciudad de París en el parlamento. No es casualidad que el joven Marx haya encontrado una ocasión para criticar los *Mystères de Paris*. Desde muy temprano, Marx asumió la tarea de obtener a partir de la masa amorfa, que por entonces un socialismo intelectual trataba de lisonjear, la multitud de hierro del proletariado. Por este motivo, la descripción que Engels consigue de esta masa en su obra de juventud, tan tímidamente como siempre, preludia uno de los temas de Marx. En *Die Lage der arbeitende Klasse in England* leemos: «Una ciudad como Londres, donde se puede caminar durante horas sin siquiera llegar al comienzo de su último límite, sin encontrar el menor signo que pudiera sugerir la cercanía del campo abierto, es realmente algo particular. Esta colosal centralización, esta acumulación de dos millones y medio de personas en un punto ha centuplicado la fuerza de estos dos millones y medio… Pero los sacrificios… que esto ha costado se descubren más tarde. Si hemos pasado un par de días dando vueltas sobre los adoquines de las calles principales, solo entonces descubre uno que estos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para llevar a cabo todas las maravillas de la civilización de las que rebosa su ciudad, que cien fuerzas que dormitaban allí quedaron desocupadas y fueron sometidas… Ya el gentío de las calles tiene algo repugnante, algo contra lo que se subleva la naturaleza humana. Estos cientos de miles de todas las clases y todas las procedencias que allí se cruzan, apretados unos con otros, ¿no son todos personas con las mismas características y capacidades, y con el mismo interés por ser felices?… Y sin embargo corren unas delante de las otras, como si no tuvieran nada en común, nada que ver entre sí, pero el único acuerdo entre ellas es uno silencioso, el acuerdo de que cada uno se mantendrá del lado de la vereda que está a su derecha para que

las dos corrientes de la multitud que avanzan una al lado de la otra no se detengan mutuamente; y sin embargo a nadie se le ocurre mirar al otro siquiera un momento. La brutal indiferencia, el aislamiento insensible de cada uno en sus intereses privados resultan más repugnantes y más ofensivos cuanto más apretados están estos individuos en un pequeño espacio[295]».

Esta descripción es notablemente distinta de las que se pueden encontrar en los pequeños maestros franceses como Gozlan, Delvau o Lurine. Carece de la fluidez y desenvoltura con las que el *flâneur* se mueve en la muchedumbre y que el solícito escritor de la novela por entregas aprende de este, observándolo. Para Engels la muchedumbre tiene algo desconcertante; desencadena en él una reacción moral. También hay una estética en juego; lo perturba el ritmo en que los transeúntes se cruzan unos a otros a toda velocidad. El atractivo de su descripción reside en la forma en que se entrelazan la actitud crítica insobornable con el tono anticuado. El autor viene de una Alemania todavía provinciana; quizá nunca ha tenido la tentación de perderse en una corriente de gente. Cuando Hegel, no mucho antes de su muerte, viajó a París por primera vez, escribió a su esposa: «Voy por la calle y la gente se ve igual a la de Berlín; todo el mundo vestido igual, casi las mismas caras. Es el mismo aspecto, pero en una masa populosa[296]». Para el parisino, moverse en esta masa era algo natural. No importaba cuán grande era la distancia que pretendía tomar frente a esta, siempre quedaba coloreado por la muchedumbre, no podía contemplarla desde afuera como lo hacía alguien como Engels. En lo tocante a Baudelaire, la masa le resulta algo tan poco externo que podemos advertir en su obra cómo se defiende, cautivado y atraído por ella.

La masa es algo tan interior para Baudelaire que inútilmente se buscará alguna descripción de la multitud en su obra. Apenas si alguna vez aparecen sus intereses más importantes en la forma de una descripción. Como dice Desjardins ingeniosamente, más le interesaba «grabar una imagen en la memoria que ornamentarla y pintarla[297]». En vano se buscará tanto en *Les fleurs du mal* como

en *Spleen de París* un equivalente de las pinturas de la ciudad en las que demostró su maestría Víctor Hugo. Baudelaire no describe ni la población ni la ciudad. Haber desistido de estas descripciones le permitió conjurar a una en la forma de la otra. Su multitud es siempre la de la gran ciudad; su París es siempre una ciudad superpoblada. Esto es lo que lo hace muy superior a Bărbier, para quien, puesto que su procedimiento es la descripción, las masas y la ciudad siempre acaban separándose[298]. En los *Tableaux parisiens* es posible verificar casi en cada rincón la presencia secreta de la masa. Cuando Baudelaire trata como tema el amanecer, en las calles vacías hay algo del «silencio de un hormigueo» que Hugo descubre en el París nocturno. Baudelaire demora la vista sobre las láminas de los atlas de anatomía que se ofrecen a la venta en los *quais* polvorientos del Sena, entonces la masa de los muertos asume en estas hojas, disimuladamente, el lugar donde antes solo se veían esqueletos aislados. Una masa compacta avanza en las figuras de la «Danse macabre». Un paso que no puede mantener el ritmo de la muchedumbre, con pensamientos que no quieren saber más nada del presente, desentonando de la gran masa: todo esto constituye el heroísmo de las mujercitas arrugadas, perseguidas en su marcha por el ciclo «Les petites vieilles». La masa era el velo moviente; a través de este velo Baudelaire miraba París[299]. Su presencia define una de las piezas más famosas de *Les fleurs du mal*.

Ningún giro ni palabra nombra a la muchedumbre en el soneto «A une passante». Y sin embargo todo lo que allí ocurre está fundamentado en la multitud, al igual que el viaje del velero tiene su fundamento en el viento.

> La rue assourdissante autour de moi hurlait.
> Longue, mince, en gran deuil, douleur majestueuse,
> Une femme passa, d’une main fastueuse
> Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un eclair… puis la nuit! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais[300]!

Con velo de viuda, velada a la comprensión por esa corriente que la arrastra silenciosa en la multitud, una desconocida cruza la mirada del poeta. En una frase puede fijarse lo que el soneto nos da a entender: la aparición que fascina al hombre de la gran ciudad —lejos está de solo tener en la muchedumbre su contraparte, un elemento puramente hostil— llegará hasta él solo gracias a esta multitud. El embeleso del hombre de la gran ciudad es un amor no solo a primera vista sino también a última. Es una despedida para siempre, que en el poema coincide con el momento de la cautivación. Así, el soneto presenta la figura del shock, la figura de una catástrofe. Pero de esta forma, además de afectar al conmocionado también toca a la naturaleza de su sentimiento. Eso que contrae a su cuerpo en un espasmo —crispé comme un extravagant, dice Baudelaire— no es la dicha de aquel cuyo ser está dominado hasta en su última fibra por el Eros; tiene más de esa turbación sexual que puede invadir a un solitario. Que los versos «solo hubieran podido surgir en una gran ciudad», tal como comenta Thibaudet, no nos dice demasiado[301]. Además, estos versos dejan a la luz los estigmas que causa al amor una existencia en la gran ciudad. Proust leyó desde esta perspectiva el poema, y por eso dio la alusiva denominación de «la parisienne» a esa tardía copia de la

mujer en duelo que un día se le apareció en la figura de Albertine. «Cuando regresó a mi habitación, Albertine traía un vestido de satín negro que contribuía a hacerla más pálida, a convertirla en la parisina lívida, ardiente, marchita por la falta de aire, la atmósfera de la muchedumbre y acaso la costumbre del vicio, cuyos ojos parecen más inquietos porque no los alegra el rojo de las mejillas[302]». Así se hace visible, todavía en Proust, el objeto de un amor como solo puede experimentarlo el hombre de la gran ciudad, capturado por Baudelaire para el poema y del que no pocas veces se podrá decir que se le ha ahorrado, más que escatimado, su cumplimiento[303].

## VI

Entre las versiones más antiguas del tema de la muchedumbre, podemos considerar como la más clásica un relato de Poe traducido por Baudelaire. Este relato presenta algunas curiosidades, y bastará con seguirlas para dar con ciertas instancias sociales, tan ocultas y tan poderosas que podremos incluirlas entre aquellas que ejercen su influencia, tan sutil como profunda y de múltiples mediaciones, sobre la producción artística. La pieza lleva como título «El hombre de la multitud». Londres es el escenario; y el narrador es asumido por un hombre que después de una larga enfermedad sale por primera vez al tumulto de la ciudad. Hacia el final de la tarde de un día de otoño se ha instalado detrás de la ventana de un gran local de Londres. Estudia a los clientes que lo rodean, también los anuncios de un diario; pero ante todo su mirada se deposita en la multitud que pasa por delante de su ventana. «Esa calle es una de las principales avenidas de la ciudad, y durante todo el día había transitado por ella una densa multitud. Al acercarse la noche, la afluencia aumentó, y cuando se encendieron las lámparas quedó a la vista una doble y continua corriente de transeúntes pasando presurosos ante la puerta. Nunca me había hallado en una situación

semejante y el tumultuoso mar de cabezas humanas me llenó de una emoción deliciosamente nueva. Terminé por despreocuparme de lo que ocurría adentro y quedé absorto en la contemplación de la escena exterior[304]». A pesar de que la fábula a la que pertenece este preludio es de importancia, deberemos dejarla intocada; nos dedicaremos solo al marco en el que ocurre.

Tétrica y confusa, como la luz en la que se mueve, aparece también la multitud de Londres. Y esto no solo cuenta para la chusma que al caer la noche sale arrastrándose «de las guaridas». Poe describe del siguiente modo la clase de los empleados más altos: «Todos estaban ya un poco pelados, la oreja derecha, usada tanto tiempo como sostén de la pluma, se separaba mi poto de la cabeza. Todos acostumbraban a ponerse o quitarse el sombrero con ambas manos, y todos llevaban relojes con cadenas de oro, cortas, de un modelo anticuado[305]». Más sorpréndeme aún es la descripción de la multitud según el modo en que se desplaza. «La mayoría de los que pasaban tenía una actitud de convicción, de solidez en los negocios. Parecían solo pensar en cómo abrirse camino entre la multitud. Fruncían el ceño y movían los ojos con rapidez. Si recibían un golpe de algún otro transeúnte vecino, no mostraban ningún síntoma de impaciencia; se acomodaban la ropa y seguían adelante. Otros, y este grupo también era grande, hacían movimientos inquietos, tenían la cara ruborizada, hablaban consigo mismos y gesticulaban, como si se sintieran en soledad precisamente por la innumerable multitud que los rodeaba. Cuando eran detenidos en su marcha, esta gente dejaba de pronto de murmurar, pero redoblaba su gesticulación y esperaba, con una sonrisa distraída y exagerada hasta que los otros, que estaban en su camino, pasaran. Si alguien les daba un empujón, hacían una reverencia profunda a quien los había empujado, y entonces parecían llenos de confusión[306]». Uno debería pensar que se está hablando de individuos medio borrachos, empobrecidos. En verdad se trataba de «caballeros, comerciantes, abogados y especuladores de la bolsa[307]».

No podríamos llamar realista la imagen concebida por Poe. Lo que queda a la vista es el trabajo de una fantasía de distorsiones planeadas, que aleja al texto de cualquier modelo de realismo socialista. Barbier, por ejemplo, que fue uno de los mejores a los que —acaso— un realismo semejante podría remitirse, describe las cosas de una forma menos desconcertante. Y además elige un tema más transparente: la masa de los oprimidos. Esta masa no es la de Poe; aquí se trata sencillamente de «la gente». En el espectáculo que esta le ofrecía, Poe percibía, al igual que Engels, algo amenazador. Y es precisamente esta imagen de la gran ciudad la que fue determinante para Baudelaire. Cuando es vencido por la violencia con la que esta multitud lo arrastra hacia sí y lo convierte, en tanto *flâneur*, en uno de ellos, Baudelaire nunca se libra de la sensación de su naturaleza inhumana. Se convierte en su cómplice y casi al mismo tiempo se separa de ellos. Se mezcla hasta el fondo de esta muchedumbre para, disimuladamente, con *una* mirada de desprecio, arrojarla a la nada. Esta ambivalencia tiene algo persuasivo, cuando él la admite con discreción. Acaso el *charme* casi inescrutable de su «Crepuscule du soir» esté relacionado con esto.

## VII

Baudelaire quiso equiparar el hombre de la multitud, a quien el narrador de Poe persigue recorriendo el Londres nocturno a diestra y siniestra, con el tipo del *flâneur*[308], Pero es imposible aceptar esta visión. El hombre de la multitud no es un *flâneur*. En él, la actitud de relajación ha quedado desplazada ante la actitud maníaca. A partir de aquí podemos deducir en qué podría convertirse el *flâneur* si se lo retirase de su entorno natural. Si alguna versión de Londres le ofreció alguna vez un entorno semejante, en todo caso no fue el Londres que está descripto en

Poe. Comparado con esta ciudad, el París de Baudelaire mantiene todavía algunos rasgos de los buenos viejos tiempos. Todavía había trasbordadores que cruzaban el Sena allí donde más tarde estarán los puentes. En el año de la muerte de Baudelaire, un empresario podía imaginar poner en circulación quinientas sillas de mano para comodidad de los habitantes adinerados. Los pasajes todavía estaban en boga, allí donde el *flâneur* quedaba a resguardo de los vehículos, que no admitían la competencia del peatón[309]. Existía el paseante que se aprieta en la multitud; pero también estaba todavía el *flâneur* que necesita espacio para moverse y no quiere prescindir de su independencia. Todos ellos deben ocuparse de sus negocios: el hombre independiente solo puede dedicarse a los paseos del *flâneur* cuando se sale del molde. Pero hay tan poco lugar para el *flâneur* allí donde la independencia económica es norma, como en el tránsito febril de la *city*. Londres tiene su hombre de la multitud. Ese hombre de la esquina llamado Nante, una figura folclórica del Berlín de antes de 1848, es de alguna forma su opuesto; el *flâneur* parisino sería una figura intermedia[310].

Una breve pieza en prosa nos informa sobre cómo veía el hombre privado e independiente la multitud; se trata del último escrito de E.T.A. Hoffmann. El título es «La ventana en ángulo del primo». Fue compuesto quince años antes que el relato de Poe y representa uno de los más tempranos intentos de capturar la imagen de las calles en una gran ciudad. Valdrá la pena apuntar las diferencias entre los dos textos. El observador de Poe mira a través de la ventana de un local público; el primo, por el contrario, está instalado en su vivienda. El observador de Poe está sometido a una atracción, que finalmente lo arrastra hasta el remolino de la multitud. El primo de Hoffmann está paralizado en su ventana en esquina; no podría seguir la corriente ni siquiera si la pudiera sentir en su propia persona. Más bien está muy por encima de esta multitud, tal como lo sugiere su puesto en el departamento superior. Desde allí, estudia la muchedumbre; es día de mercado, y la gente se siente en su elemento. El binocular de la ópera le destaca escenas de género. El

uso de este instrumento corresponde completamente a la disposición interior de su usuario; tal como confiesa a su invitado, el primo quisiera iniciarlo en las «primicias del arte de mirar[311]». Este arte consiste en la capacidad de disfrutar de los *tableaux vivants*, como también lo hará el período del Biedermeier. Unas máximas edificantes nos presentan la interpretación[312]. El texto puede ser considerado como una búsqueda de algo ya pendiente. Pero está claro que esta búsqueda, puesta en marcha en Berlín, se hizo en ciertas condiciones que frustraron su éxito completo. Si Hoffmann hubiera pisado alguna vez París o Londres, si se hubiera propuesto representar una masa como tal, no se hubiera detenido en un mercado; no hubiera colocado a las mujeres dominando la imagen; acaso hubiera retomado los temas que Poe descubre en la multitud que se mueve bajo la luz a gas. Y en realidad, no hubiera habido necesidad de estos temas para mostrar lo inquietante que otros fisionomistas de la gran ciudad ya habían percibido. En este punto vale una reflexiva observación sobre Heine. Por carta informaba un conocido a Varnhagen, en 1838: «Sufrió mucho de los ojos en la primavera. La última vez caminé con él un trecho del boulevard. El brillo, la vida de esta calle tan particular me inspiró una infatigable admiración ante la que, esa vez, Heine destacó notoriamente lo espantoso que también queda mezclado en este centro del mundo[313]».

## VIII

Angustia, aversión y espanto inspiraba la multitud de la gran ciudad en aquellos que la tenían ante los ojos por primera vez. En Poe, tiene algo barbárico. La disciplina la mantiene bajo control solo cuando es estrictamente necesaria. Más tarde, James Ensor no se cansará de confrontar en la muchedumbre la disciplina y el desenfreno. Sentía una preferencia por incorporar unidades militares

a sus bandas carnavalescas. Una y otra se encuentran en una relación ejemplar. Es decir, como ejemplo para los Estados totalitarios donde la policía va de la mano de los saqueadores. Valéry, dotado de un mirada aguda para el complejo de síntomas de la «civilización», identifica uno de los elementos más afines a este punto: «El civilizado de las ciudades inmensas regresa al estado salvaje, es decir aislado, porque el mecanismo social le permite olvidar la necesidad de la comunidad y perder el sentimiento del vínculo entre los individuos, en otro tiempo incesantemente estimulado por las necesidades. Todo perfeccionamiento social hace inútiles los actos, las maneras de sentir, las aptitudes de la vida en común[314]». El confort aísla. Y por otro lado, acerca a sus beneficiarios al mecanismo. Con la invención de los fósforos hacia mitad de siglo, aparecen en escena ciertas innovaciones que tienen algo en común: desatar con un golpe de mano abrupto una serie polinómica de procesos. Esta evolución ocurre en diversos ámbitos; se hará visible ante todo en el teléfono, donde en lugar del movimiento constante requerido por la manivela para que funcione, aparece el gesto de levantar el auricular. Entre los innumerables gestos para encender, insertar, presionar, etc., el «clic» del fotógrafo fue de especiales consecuencias. Bastaba con la presión de un dedo para registrar por tiempo ilimitado un acontecimiento. El aparato confiere al instante, por decir así, un shock póstumo. Experiencias hápticas de este tipo se unieron a las ópticas, tal como supone la parte de anuncios de un diario, pero también el tránsito de la gran ciudad. Moverse en este tránsito exige al individuo una serie de shocks y de colisiones. En los puntos de cruce peligroso lo atraviesan, similares a los golpes de una batería, inervaciones en rápida sucesión. Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como en un reservorio de energía eléctrica. Poco después lo define, delimitando la experiencia del shock, como un «caleidoscopio que está dotado de conciencia[315]». Si los transeúntes de Poe lanzan miradas a todos lados al parecer sin motivo alguno, los de hoy en día deben hacerlo para orientarse a

partir de las señales de tránsito. De este modo, la técnica sometió al sensorio humano a una ejercitación de un tipo complejo. Y llegó el día en que las películas satisficieron una nueva y acuciante necesidad de estímulos. En el cine, la percepción en shocks se impone como principio formal. Lo que determina el ritmo de la producción en la cinta continua de la fábrica, está en la base del modo de la recepción en el cine.

No en vano, Marx subraya que en el artesanado la relación entre los distintos momentos del trabajo es fluida. En la cinta continua, esta relación se le presenta al obrero de la fábrica como autónoma, como reificada. Sin depender de la voluntad del obrero, la pieza de trabajo llega al radio de acción del trabajador. Y también caprichosamente le es sustraída. Dice Marx: «Toda producción capitalista… tiene como rasgo en común que no es el trabajador quien emplea las condiciones de trabajo sino, al revés, las condiciones de trabajo quienes emplean al obrero, pero solo con la maquinaria esta inversión adquiere una realidad técnicamente tangible[316]». En el trato con la máquina, los obreros aprenden a coordinar el «movimiento propio con el movimiento uniformemente continuo de un autómata[317]». Estas palabras echan una luz particular sobre las uniformidades del tipo absurdo que Poe quiere atribuir a la multitud. Uniformidades en la vestimenta y en la conducta, y no en último término también en la mímica. Esas sonrisas dan qué pensar. Hoy las encontramos probablemente en el *keep smiling*, y ya figuraban allí como un amortiguador gestual ante el shock. «Todo trabajo en la máquina exige,» dice en el contexto ya citado más arriba, «un temprano adiestramiento del obrero[318]». Este adiestramiento se diferenciará del ejercicio. El ejercicio, determinante solo en el artesanado, todavía tenía su participación en la manufactura. Sobre la base de este ejercicio «cada rama de la producción encuentra en la *experiencia* la forma técnica que le resulte apropiada; y la completa en forma *lenta*». Y la cristalizará rápidamente, «tan pronto como se ha alcanzado un cierto grado de madurez[319]». Pero la misma manufactura crea, por otra parte, «en

cada artesanía que acomete, una clase denominada ‘obreros no calificados’ excluidos estrictamente de la industria artesanal. Cuando ésta desarrolla hasta el virtuosismo la especialización, a costa de la capacidad de trabajo conjunto, comienza a convertir la falta de todo desarrollo en una especialización. Junto al ordenamiento por grados aparece la simple separación entre obreros calificados y no calificados[320]». El obrero no calificado es el más profundamente humillado por el adiestramiento de la máquina. Su trabajo queda aislado de la experiencia. Allí, el ejercicio ha perdido su derecho[321]. Eso que el parque de diversiones realiza con sus ruedas giratorias y sus diversiones similares, no es otra cosa que un anticipo del adiestramiento al que se ve sometido el obrero no calificado en la fábrica (un anticipo que por momentos servirá para el programa completo; pues el arte del clown, donde el hombre común podía adiestrarse en los parques de diversiones, florecía al mismo tiempo que el desempleo). El texto de Poe vuelve comprensible el verdadero vínculo entre desenfreno y disciplina. Sus transeúntes se comportan como si, adaptados a los autómatas, solo pudieran expresarse automáticamente. Su comportamiento es una reacción ante los shocks. «Si alguien los empujaba, hacían una reverencia profunda a aquel del que habían recibido el empujón».

## IX

A la vivencia del shock que el paseante tiene en la muchedumbre, corresponde la «vivencia» del obrero con la máquina. Sin embargo, esto no nos permite suponer que Poe haya estado al corriente del proceso de trabajo industrial. En todo caso, Baudelaire estuvo muy lejos de una noción semejante. Pero sí lo fascinaba el proceso en el cual el mecanismo reflejo que la máquina pone en funcionamiento en el obrero se deja estudiar en el ocioso, como en un espejo. Digamos que el juego de azar representa este proceso; aunque la

afirmación ha de resultar paradójica. ¿Dónde se podría establecer una oposición más fidedigna que entre el trabajo y el azar? Alain explica: «La noción, de juego… consiste en que la partida siguiente no depende de la precedente… El juego niega enérgicamente toda situación adquirida, todo antecedente, toda ventaja que se refiera a los momentos pasados, y es en esto que se distingue del trabajo. El juego rechaza… ese denso pasado que es propiedad del trabajo[322]». El trabajo que Alain tiene en mente aquí es el altamente diferenciado (aquel que, como el intelectual, pudo conservar ciertos rasgos de artesanía); no es el de la mayoría de los obreros fabriles, y menos aún el de los no calificados. El último carece del matiz de aventura, el espejismo que atrae al jugador. Pero de lo que no está para nada privado es de la inutilidad, del vacío, de la incapacidad de completar algo, que es inherente a la actividad del obrero asalariado en la fábrica. También su gestualidad, provocada por la operatoria automática, aparece en el juego, que no puede llevarse a cabo sin la rápida maniobra, la misma que se aplica al trabajo o al recoger la carta. El tirón en el movimiento de la máquina es, en el juego de azar, el así llamado *coup*. Precisamente, la manipulación del obrero en la máquina no tiene relación con la maniobra anterior porque representa su estricta repetición. Así como cada maniobra en la máquina está tan aislada respecto de su precedente al igual que un *coup* de la partida de azar respecto del último, el trabajo de servidumbre del obrero asalariado presenta, a su manera, una correspondencia con la servidumbre del jugador. Los dos trabajos están muy libres de contenido.

Hay una litografía de Senefelder que muestra un círculo de jugadores. Ni uno de los representados está siguiendo los juegos en el sentido habitual. Todos se encuentran poseídos por su afección; uno de alegría desbordante, el otro de desconfianza ante su compañero, un tercero por una sorda desesperación, un cuarto por deseo de disputa; otro se dispone a dejar este mundo. En estos múltiples comportamientos hay algo oculto en común: las figuras representadas muestran cómo el mecanismo al que se confían los

jugadores en los juegos de azar se apodera de ellos en cuerpo y alma, de modo que también en su esfera privada, no importa cuán apasionadamente se hayan conmovido, no podrán operar de otra forma que no sea la forma refleja. Se comportan como el transeúnte en el texto de Poe. Viven su existencia como autómatas y se asemejan a los personajes imaginarios de Bergson, que han liquidado por completo su memoria.

No parece que Baudelaire se haya entregado al juego, a pesar de haber dedicado, para aquellos que se abandonaban a él, palabras de simpatía, y hasta de halago[323]. El tema tocado en el nocturno «Le jeu» respondía a sus opiniones sobre la modernidad. Escribirlo fue parte de su tarea. La imagen del jugador se convirtió en Baudelaire en el complemento verdaderamente moderno de la imagen arcaica del esgrimista. Tanto el uno como el otro son para él una figura heroica. Borne miraba desde la perspectiva de Baudelaire al escribir: «Si se ahorrara toda la fuerza y la pasión…que se derrochan cada año en Europa en las mesas de juego… ¿alcanzaría para formar a partir de eso un pueblo romano y una historia romana? ¡Pero esto es precisamente! Como todo hombre nace como romano, la sociedad burguesa busca desromanizarlo, y por eso… se han introducido los juegos de sociedad y de azar, novelas, óperas italianas y elegantes periódicos[324]». En la burguesía, el juego de azar se instaló recién con el siglo XIX; en el XVIII solo jugaba la nobleza. También se extendió por la tropa napoleónica y desde entonces fue parte «del espectáculo de la vida elegante y de miles de existencias flotantes que circulan por los caminos subterráneos de una ciudad». Un espectáculo donde Baudelaire pretendía ver ese heroísmo «característico de nuestra época[325]».

Si quisiéramos considerar el azar no solo desde la perspectiva técnica sino también psicológica, la concepción de Baudelaire será aún más significativa. El jugador sale al ruedo para ganar, esto es evidente. Pero no llamaremos a su afán por ganar y hacer dinero un deseo en el auténtico sentido de la palabra. Quizá su interior está

colmado de codicia, quizá de una oscura firmeza. En cualquier caso, el jugador está en una situación anímica en que no puede hacer gran uso de la experiencia[326]. Por el contrario, el deseo pertenece al orden de la experiencia. «Aquello que deseamos en la juventud, lo tenemos en abundancia en la vejez», dice Goethe. Cuanto más temprano en la vida se pide un deseo, tantas mayores serán sus perspectivas de cumplimiento. Cuanto mayor sea la distancia temporal de un deseo, mayor será la esperanza de que se cumpla. Pero lo que nos escolta hacia la lejanía del tiempo es la experiencia, que lo cumple y lo articula. Por eso el deseo cumplido es la coronación de la experiencia. En la simbología folclórica, la lejanía en el espacio puede aparecer en lugar de la lejanía en el tiempo; de ahí que la estrella fugaz que cae en la infinita distancia del espacio se haya convertido en símbolo del deseo cumplido. La bolita de marfil que rueda hasta la *próxima* casilla, la *próxima* carta que está arriba del mazo, son los verdaderos opuestos de la estrella fugaz. El tiempo contenido en el instante en que la luz de una estrella fugaz brilla para una persona es de la misma materia de aquel que fue delineado así por Joubert, con esa seguridad tan suya. «También hay tiempo en la eternidad; pero no es un tiempo terrestre y mundano… Este tiempo no destruye nada; solo consuma[327]». Es la contraparte del tiempo infernal en que se desarrolla la existencia de aquellos a los que no les está permitido terminar nada de lo que han comenzado. La mala reputación del juego de azar depende, ciertamente, de que es el jugador mismo quien pone manos a la obra. (Un cliente incorregible de la lotería no estará condenado a la misma proscripción que el jugador de azar en sentido estricto).

La idea regulativa del juego (como del trabajo asalariado) es la del cada-vez-empezar-de-nuevo. Por eso tiene un preciso sentido que en Baudelaire el segundero —la *seconde*— aparezca como compañero del jugador.

> *Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide
> Qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi[328].

En otro texto, el lugar de este segundo es ocupado por Satán mismo[329]. A su territorio también pertenece, sin dudas, esa cueva silenciosa adonde el poema «Le jeu» envía a los que han sucumbido al juego de azar.

> Voila le noir tableau qu'en un rêve nocturne
> Je vis se dérouler sous mon œil clairvoyant.
> Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne,
> Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
>
> Enviant de ces gens la passion tenace[330].

El poeta no participa del juego. Se queda en su rincón; no más dichoso que ellos, los que juegan. También es un hombre despojado de su experiencia, un moderno. Solo que él rechaza ese narcótico con que los jugadores buscan acallar la conciencia que los ha entregado al paso del segundero[331].

> Et mon cœur s'effraya d'envier maint pauvre homme
> Courant avec ferveur à l'abîme béant,
> Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme
> La douleur à la mort et l'enfer au néant[332]!

En estos últimos versos Baudelaire hace de la impaciencia el sustrato del furor del juego; lo había encontrado en el más puro de los estados dentro de sí. Su irascibilidad poseía la fuerza de expresión de la Iracundia de Giotto en Padua.

## X

Si damos crédito a Bergson, es la actualización de la *durée* aquello que quita del alma del hombre la obsesión por el tiempo. Proust

simpatizaba con esta creencia, y a partir de allí construyó esos ejercicios espirituales con los que buscó, durante toda una vida, sacar a la luz lo pasado cargado con todas las reminiscencias que, mientras permaneció en el inconsciente, penetraron por sus poros. Proust fue un incomparable lector de *Les fleurs du mal*; pues percibió que allí obraba algo que le era familiar. No hay familiaridad con Baudelaire que no abarque también la experiencia de lectura de Proust. «El mundo de Baudelaire es un extraño seccionamiento de tiempo donde solo aparecen pocos días notables; esto explica las frecuentes expresiones tales como 'Si alguna noche', etc.»[333]. Estos días notables son los días del tiempo de la plenitud, para decirlo en palabras de Joubert. Son los días de la rememoración. No están marcados por ninguna vivencia. No se cuentan asociados al resto, más bien se salen del tiempo. Eso que conforma su contenido fue fijado por Baudelaire en el concepto de las *correspondances*; es contiguo del de la «belleza moderna».

Dejando a un lado los escritos eruditos sobre las *correspondances* (son parte del patrimonio de los místicos; Baudelaire los encontró en Fourier), Proust no se detiene en las variaciones artísticas sobre la situación, provista por las sinestesias. Lo fundamental es que las *correspondances* fijan un concepto de experiencia que incluye en sí mismo elementos cultuales. Solo al apropiarse de estos elementos, Baudelaire pudo medir la importancia real de ese derrumbe del que, en su calidad de moderno, era testigo. Solo de esta forma pudo reconocer ese derrumbe como un desafío pensado solo para él, desafío que aceptó en *Les fleurs da mal*. Si realmente existe una arquitectura secreta de este libro, al que se han dedicado tantas especulaciones, el ciclo de poemas que abre el volumen podría estar dedicado a un pasado perdido e irrecuperable. Este ciclo incluye dos sonetos idénticos en sus temas. El primero, titulado «Correspondances» comienza:

> La Nature est un temple où de vivants piliers

> Laissent parfois sortir de confuses paroles;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regard familiers.
>
> Comme de longs échos qui de loin se confondent
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent[334].

Podríamos llamar, a eso que Baudelaire tenía en mente al hablar de *correspondances*, como una experiencia que busca establecerse al reparo de las crisis. Esta experiencia solo es posible en el ámbito del culto. Si sobrepasa este ámbito, se presentará como «lo bello». En lo bello, el valor cultual aparece como valor del arte[335].

Las *correspondances* son los datos de la rememoración. No son históricos, sino datos de la prehistoria. Lo que hace grandes e importantes a los días de celebración es el encuentro con una vida pasada. Esto fue lo que Baudelaire puso por escrito en el soneto que lleva el nombre «La vie antérieure». Las imágenes de las grutas y vegetaciones, de las nubes y las olas, conjuradas por el comienzo de este segundo soneto, se levantan entre el vapor de las lágrimas, que son lágrimas de la nostalgia. «El paseante, al contemplar estas extensiones veladas del duelo, siente llegar a sus ojos los llantos de la histeria, *hysterical tears*[336]», escribe Baudelaire en su reseña sobre las poesías de Marceline Desbordes-Valmore. No hay correspondencias simultáneas, como las cultivadas más tarde por los simbolistas. Lo pasado murmura en las concordancias; y la experiencia canónica de estas concordancias tiene, a su vez, su lugar en una vida anterior:

> Les houles, en roulant les images des cieux,
> Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
> Les tout-puissants accords de leur riche musique
> Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

C’est lá que j’ai vécu[337].

Que la voluntad restauradora de Proust haya quedado atrapada en los límites de la existencia terrestre, y que Baudelaire logre lanzarse más allá de estos límites, puede concebirse como un síntoma de cuánto más originarias y poderosas se anunciaron en este último las fuerzas antagónicas. Difícilmente haya conseguido algo más perfecto que en el momento en que parece resignarse, dominado por estas fuerzas. El «Recueillement» traza las alegorías de los años transcurridos contra el fondo de un cielo bajo,

… vois se pencher les défuntes Années,
Sur les balcons du ciel, en robes surannées[338].

En estos versos, Baudelaire se contenta con rendir homenaje a lo inmemorial, que se le sustrae, en la figura de lo pasado de moda. En el último tomo de su obra, al regresar a esa experiencia por la que se había sentido atravesado al saborear una magdalena, Proust piensa en esos años que aparecen en el balcón como hermanados en el afecto con los de Combray. «En Baudelaire… estas reminiscencias más numerosas aún, son evidentemente menos fortuitas y, en consecuencia, según mi parecer, decisivas. Es el poeta mismo quien, con más cuidado y más desenfado, busca voluntariamente, en el olor de una mujer, por ejemplo de sus cabellos y de su seno, las analogías inspiradoras que le evocarán “el azur de un cielo inmenso y redondo” y “un puerto repleto de llamas y mástiles[339]”». Estas palabras son un epígrafe confeso para la obra de Proust. Tiene un parentesco con la obra de Baudelaire, que reunió en un año espiritual los días de la rememoración.

Pero *Les fleurs du mal* no serían lo que son si allí solo reinara este logro. Son inconfundibles, más bien, por haber obtenido un cierto número de poemas a partir de la ineficacia del mismo

consuelo, la deficiencia del mismo fervor, del fracaso de la misma obra; poesías que no son nada inferiores a aquellas en las que las *correspondances* celebran su fiesta. El libro *Spleen et ideal* es el primero en los ciclos de *Les fleurs du mal*. El *idéal* proporciona la fuerza de la rememoración; el *spleen*, por el contrario, hace intervenir al enjambre de los segundos. Es su soberano, como el diablo es el soberano de los insectos. En la serie de los poema del *Spleen* está «Le goüt du néant»; allí dice:

> Le Printemps adorable a perdu son odeur[340]!

En esta línea, Baudelaire pronuncia algo extremo con extremada discreción; esto la hace inconfundiblemente suya. El hundimiento-en-sí de la experiencia, en que Baudelaire participó alguna vez, queda reconocido en la palabra *perdu*. El olor es el refugio inaccesible de la *mémoire involontaire*. Difícil que se asocie a una imagen visual; de todas las impresiones de los sentidos, se unirá solo con el mismo olor. Si al reconocimiento de un perfume corresponde la prerrogativa del consuelo más que a cualquier otra experiencia, será acaso porque esta experiencia embriaga profundamente la conciencia del paso del tiempo. Un perfume logra que años naufraguen en ese perfume que recuerda. Esto convierte el verso de Baudelaire en un verso inmensamente desconsolador. Para aquel que ya no puede hacer ninguna experiencia, no hay consuelo. Pero es precisamente esta incapacidad lo que constituye la auténtica esencia de la cólera. El colérico «no quiere sentir nada»; su arquetipo, Timón, va rabiando contra los hombres sin hacer distinciones; ya no está en posición de distinguir entre el amigo fiel y el enemigo mortal. Con profunda sagacidad, D’Aurevilly ha reconocido este tipo de constitución en Baudelaire; lo definió como «un Timón con el genio de Arquíloco[341]» La cólera mide, con sus explosiones, el ritmo de los segundos al que está sometido el melancólico.

> Et le Temps m'engloutit minute par minute
> Comme la neige immense un corps pris de roideur[342].

Estos versos siguen inmediatamente a los citados más arriba. En el *spleen* el tiempo está materializado; los minutos van cubriendo a los hombres como copos de nieve. Este tiempo no tiene historia, como el de la *mémoire involontaire*. Pero en el *spleen*, la percepción del tiempo está agudizada hasta lo sobrenatural; cada segundo la conciencia está preparada para contener el shock provocado por este[343].

La cronología, que antepone su regularidad a la duración, no puede tampoco evitar que existan en ella fragmentos desiguales, marcados. El calendario tuvo como tarca unilu.ir el reconocimiento de cierta calidad con la medición de cierta cantidad, puesto que con los días de fiesta, de algún modo, deja en blanco los espacios para la rememoración. El hombre extraviado de la experiencia se siente puesto fuera del calendario. El habitante de la gran ciudad traba conocimiento con esta sensación los domingos; Baudelaire lo ha hecho *avant la lettre* en una de las poesías del *Spleen*.

> Des cloches tout à coup sautent avec furie
> Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
> Ainsi que des esprits errants et sans patrie
> Qui se mettent à geindre opiniâtrement[344].

Las campanas, que alguna vez pertenecieron a los días de fiesta, han sido puestas fuera del calendario como los hombres. Se asemejan a las pobres almas que tanto rebuscan pero que no tienen historia. Si Baudelaire, en «Spleen» y en «La vie antérieure», dispone todavía de los componentes, rotos los lazos entre uno y otro, de la verdadera experiencia histórica, Bergson, por su lado, se distanció mucho más de la historia en su representación de la *durée*. «El metafísico Bergson suprime la muerte[345]». El hecho de que en

la *durée* de Bergson no tenga lugar la muerte la obtura frente al orden histórico (así como también frente a uno prehistórico). El concepto de *action* de Bergson corre la misma suerte. El «sentido común», que distingue al «hombre práctico», lo había apadrinado[346]. La *durée*, en la que se ha suprimido la muerte, tiene la mala infinitud de un ornamento. Pues excluye la posibilidad de introducir en sí misma a la tradición[347]. Es el prototipo de una vivencia que va muy orgullosa, envuelta en el vestido prestado de la experiencia. Por el contrario, el *spleen* expone la vivencia en su desnudez. Con horror, el melancólico mira la Tierra, que ha vuelto a caer en un puro estado de naturaleza. Ni un soplo de prehistoria la circunda. No hay aura. Así aparece en los versos de «Le goût du néant», que continúan los arriba mencionados:

> Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur,
> Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute[348].

## XI

Si llamamos aura a esas representaciones que, alojadas en la *mémorie involontaire*, buscan agruparse alrededor de un objeto de la intuición, entonces el aura en un objeto de este tipo corresponderá precisamente a la experiencia que se deposita como ejercicio sobre un objeto de uso. El procedimiento construido sobre la cámara y más tarde sobre otros aparatos del mismo género amplían el radio de la *mémoire volontaire*; hacen posible que un suceso quede fijado en imagen y en sonido, en cualquier momento, a través del aparato. Así, se convierten en conquistas fundamentales de una sociedad donde el ejercicio se va reduciendo. El daguerrotipo tuvo para Baudelaire algo emocionante y aterrorizante; «sorprendente y cruel[349]» llama a su atractivo. Por consiguiente, aunque no pudo comprender sus razones, sin dudas

percibió las relaciones arriba mencionadas. Siguiendo su empeño por reservar un espacio a lo moderno y, especialmente en el caso del arte, por señalárselo, Baudelaire también fue un partidario de la fotografía. Si bien, a menudo, la sintió como amenazante, buscó hacer responsable de esta sensación a sus «progresos mal aplicados[350]», admitiendo al mismo tiempo que eran promulgados por «la estupidez de la gran masa». «Esta multitud idólatra postulaba un ideal digno de ella y apropiado a su naturaleza… Un dios vengador ha complacido las visiones de esta muchedumbre. Daguerre fue su mesías[351]». Y sin embargo, Baudelaire se esfuerza también por adoptar una actitud más conciliadora. Desde esta perspectiva, la fotografía podía apropiarse libremente de las cosas pasajeras con un cierto derecho a un «lugar en los archivos de nuestra memoria», solo si no entraba en la «región de lo impalpable, de lo imaginario»: en la región del arte, «de todo eso que no vale sino por aquello que el hombre le añade de su alma[352]». Difícilmente sea esta una sentencia salomónica. La disponibilidad constante de la memoria voluntaria y discursiva, que es favorecida por las técnicas de reproducción, recorta el margen de la fantasía. Esta podría concebirse acaso como una capacidad de realizar deseos de un tipo especial; aquellos a los que puede estar reservado «algo bello» como cumplimiento. Valéry es, una vez más, quien define más precisamente a qué está sujeto este cumplimiento: «Podemos descubrir aquí el germen mismo de la producción de la obra de arte. La reconocemos en ese carácter según el cual ninguna ‘idea’ que pueda despertar en nosotros, ningún acto que nos sugiera, ni la termina ni la agota; bien podremos inhalar una flor que se armonice con nuestro olfato, pero no podremos agotar ese perfume cuyo placer inspira nuestra necesidad; y no hay recuerdo, ni pensamiento, ni acción que anule su efecto y nos libere *exactamente* de su poder. Eso es precisamente lo que persigue quien quiera hacer una *obra de arte*[353]» Según este punto de vista, una pintura debería reflejar en una escena aquello en lo que el ojo no puede saciarse. Eso que cumple un deseo, proyectado hasta su

origen, debería ser algo que alimente constantemente este deseo. Queda claro entonces aquello que separa la fotografía de la pintura, y por qué tampoco puede haber un principio único formal de ambas: para la mirada que no puede saciarse en una pintura, la fotografía significa más bien eso que la comida al hambre, o la bebida a la sed.

La crisis de la reproducción artística, que así perfila, puede presentarse como parte integral de una crisis en la percepción misma. Eso que vuelve insaciable el deseo de belleza es la imagen de un mundo previo, que Baudelaire define como velado por las lágrimas de la nostalgia. «Ah, en tiempos ya pasados, fuiste mi hermana o mi esposa»; esta confesión es el tributo que puede exigir lo bello como tal. En la medida en que el arte busca lo bello y lo «reproduce», si bien de un modo sencillo, lo hace ascender de las profundidades del tiempo (como Fausto a Helena)[354]. Esto ya no ocurre en la reproducción técnica. (Allí lo bello ya no tiene un lugar). En su queja por el carácter vaporoso y la falta de profundidad de las imágenes que la *mémoire volontaire* le presenta de Venecia, Proust dice que en la sola palabra «Venecia» ese tesoro de imágenes le resulta tan insulso como una exposición de fotografías[355]. Si consideramos ese diferencial en las imágenes que aparecen desde la *mémoire involontaire* como un aura, entonces la fotografía formará parte decisiva del fenómeno de una «decadencia del aura». Eso que en el daguerrotipo fue percibido como inhumano, podría decirse como mortal, fue el acto (por cierto continuo) de mirar dentro del aparato, puesto que el aparato toma la imagen del hombre sin devolverle la mirada. Pero a la mirada es inherente la expectativa de ser devuelta por aquel que fue su destinatario. Donde esta expectativa tiene su respuesta (que, en el pensamiento, tanto puede fijarse a una mirada intencional de la atención como a una mirada en el sentido más llano del término), allí recae sobre la mirada la experiencia del aura en su plenitud. «La perceptibilidad», así juzga Novalis, es «una atención[356]». La perceptibilidad de la que habla no es otra que la del aura. La experiencia del aura se basa entonces

en la transposición de una forma de reacción corriente en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. El observado o el que se cree observado levanta la mirada. Experimentar el aura de un fenómeno significa investirlo con la capacidad de levantar la mirada[357]. A esta capacidad corresponden los hallazgos de la *mémoire involontaire*. (Por cierto, son irrepetibles: escapan al recuerdo que busca adueñarse de ellos. De esta forma sostienen un concepto de aura según el cual esta es «la manifestación única de una lejanía[358]». Esta definición tiene como mérito hacer transparente el carácter cultual del fenómeno. Lo esencialmente distante es lo inaccesible: ciertamente, la inaccesibilidad es una cualidad esencial de la imagen de culto). No hace falta subrayar hasta qué punto era Proust experto en el problema del aura. Y sin embargo hay que notar que, en ciertas ocasiones, trata este problema en conceptos que encierran en sí su teoría: «Algunos espíritus que aman el misterio pretenden creer que los objetos conservan algo de los ojos que los han mirado…». (Sí, la capacidad de contestar a esa mirada). «… Creen que los monumentos y los cuadros no se nos aparecen sino tras el velo sensible que les han tejido el amor y la contemplación de tantos admiradores durante siglos». «Esta quimera» termina diciendo Proust en tono evasivo, «se haría verdad si fuera transpuesta al dominio de la sola realidad para cada uno, en el dominio de su propia sensibilidad[359]». Emparentada con esta definición, pero de mayor alcance por estar ajustada a lo objetivo es la caracterización de Valéry de la percepción en el sueño como una percepción aurática. «Cuando digo: veo tal cosa, no es una ecuación lo que noto entre yo y la cosa… Pero en el sueño, hay una ecuación. Las cosas que veo me ven tanto como yo las veo[360]». Precisamente es a esta percepción onírica a la que pertenece la naturaleza de los templos, de los que dice Baudelaire:

> L’homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l’observent avec des regards familiers.

Cuanta más conciencia tuvo Baudelaire de esto, tanto más certeramente se inscribió la decadencia del aura en su obra lírica. Esto aconteció en la figura de una cifra; se encuentra en casi todos los puntos de *Les fleurs du mal* donde está evocada la mirada del ojo humano. (Es evidente que Baudelaire no las fue colocando según un plan). La expectativa a la que se enfrenta la mirada del hombre no es correspondida. Baudelaire describe los ojos de aquellos, podríamos decir, que han perdido la capacidad de mirar. Pero así quedan dotados de un atractivo que provee gran parte, si no toda, la economía de sus pulsiones. En el hechizo de estos ojos, el *sexus* en Baudelaire ha renegado del *eros*. Si los versos de la «Selige Sehnsucht»

> No hay para ti distancia ni obstáculo,
> Como en hechizo llegas volando

se consideran como la descripción clásica *del* amor, saturada por la experiencia del aura, difícilmente habrá entonces en la poesía lírica versos que les hagan frente con mayor decisión que estos de Baudelaire:

> Je t'adore á l'égal de la voûte nocturne
> O vase de tristesse, ô grande taciturne,
> Et taime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
> Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
> Plus ironiquement accumuler les lieues
> Qui séparent mes bras des immensités bleues[361].

El efecto de las miradas será más dominante cuanto más profunda sea esa ausencia del que observa, ausencia que quedará superada por ellas. En ojos que reflejan, la ausencia no disminuye. Y por eso estos ojos no conocen la lejanía. Baudelaire se apropió de esa lisa superficie en una rima ingeniosa:

Plonge tes yeux dans les yeux fixes
Des satyresses ou des nixes[362].

Las mujeres sátiras y las nixes ya no pertenecen a la familia de los seres humanos. Son seres aparte. Es de notar que Baudelaire aporta al poema la mirada cargada de lejanía como *regard familier*[363]. Él, que no formó familia alguna, dio a la palabra *familier* una textura saturada de promesas y renuncias. El poeta ha sucumbido ante los ojos sin mirada, e ingresa sin ilusiones en sus dominios.

Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques
Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques,
Usent insolemment d'un pouvoir emprunté[364].

«La tontería es a menudo el ornamento de la belleza; es la que da a los ojos esa nitidez triste de los estanques negruzcos, y esa calma oleosa de los estanques tropicales», escribe Baudelaire en una de sus primeras publicaciones[365]. Si estos ojos se vivifican, serán entonces los del animal feroz que atento va buscando una presa para asegurarse su posición. (Así la prostituta, que presta atención a los que pasan, y al mismo tiempo está alerta por la policía. Baudelaire reconoció el tipo fisionó mico producto de esta forma de vida en numerosos dibujos que Guys había dedicado a las prostitutas. «Ella lleva la vista puesta en el horizonte, como la bestia de presa; el mismo extravío, la misma distracción indolente y, también, a veces, la misma fija atención[366]»). Es evidente que el ojo del hombre de la gran ciudad está sobrecargado de funciones de seguridad. Simmel ha señalado otra exigencia a la que se halla sometido, menos obvia. «Quien ve sin escuchar está mucho más… intranquilo que aquel que escucha sin ver. Aquí hay algo característico para la sociología de la gran ciudad. Las relaciones mutuas de las personas en las grandes ciudades… se distinguen

por una patente preponderancia de la actividad del ojo por sobre la del oído. La principal razón son los transportes públicos. Antes del desarrollo de los ómnibus, de los ferrocarriles, de los tranvías en el siglo XIX, la gente no había estado en posición de tener que mirarse por varios minutos o hasta horas, sin dirigirse la palabra[367]».

La mirada de protección escapa a la ensoñación de la lejanía. Y puede hacernos sentir algo similar al placer en la degradación de este sueño. Según esta idea se podrían leer las curiosas frases con las que, en el *Salon de 1859*, Baudelaire va pasando revista a los cuadros de paisajes, para cerrar con una confesión: «Quisiera regresar a los dioramas, cuya magia brutal y enorme me impone una útil ilusión. Prefiero contemplar algunos decorados de teatro, donde hallo expresados artísticamente y concentrados trágicamente mis sueños más queridos: estas cosas, porque son falsas, están infinitamente más cerca de lo verdadero; mientras que la mayoría de nuestros paisajistas son mentirosos, justamente porque han desatendido la ocasión de mentir[368]». Es preferible depositar menos valor en la «útil ilusión» que en la «concentración trágica». Baudelaire insiste en la magia de la lejanía; y mide el cuadro paisajístico según la escala de las pinturas de las casetas de feria. ¿Acaso quiera ver la magia de la lejanía liquidada? Tal como ocurre para el espectador que se acerca demasiado a un bastidor de teatro. El tema se coló en uno de los grandes versos de *Les fleurs du mal*:

> Le Plaisir vaporeux fuira vers l’horizon
> Ainsi qu’une sylphide au fond de la coulisse[369].

## XII

*Les fleurs du mal* fueron la última obra lírica que tuvo una repercusión europea; ninguna posterior superó un marco lingüístico

más o menos limitado. A esto se añade que Baudelaire consagró su capacidad productiva casi exclusivamente a este único libro. Y además, es imposible negar que entre sus temas, algunos, tratados en esta investigación, vuelven problemática la posibilidad misma de la poesía lírica. Estas tres circunstancias determinan históricamente a Baudelaire. Muestran que tenía un compromiso imperturbable con su causa. Imperturbable fue en la conciencia de su tarea. Fue tan lejos en este punto que definió su meta como la de «crear un estarcido[370]». En este punto creía ver la condición para todo lírico futuro. Poca importancia concedía a aquellos que no se mostrasen a la altura de esta tarea. «¿Beben ustedes caldos de ambrosía? ¿Comen bifes de Paros? ¿Cuánto les prestan por una lira en la casa de créditos?»[371] Para Baudelaire, el poeta lírico con la aureola es algo anticuado. En una pieza en prosa con el título «Pérdida de una aureola» le dio su lugar como figurante. El texto solo salió más tarde a la luz. En la primera revisión del legado de Baudelaire quedó excluido por «no apto para publicación». Y hasta hoy ha pasado inadvertido en la bibliografía sobre el autor.

«¿Pero cómo? ¿Usted por aquí, mi querido? ¡Es un mal sitio! ¡Usted, el bebedor de quintaesencia! ¡El comedor de ambrosía! En realidad, es para sorprenderse. —Mi querido, usted sabe de mi terror por los caballos y los coches. Antes, cuando cruzaba el boulevard, a toda prisa, dando saltitos en el fango, a través de ese shock moviente en que la muerte llega galopando de todos los costados a la vez, mi aureola, en un movimiento brusco, se deslizó de mi cabeza cayendo en el lodo del macadán. No tuve el coraje de recogerla. Creí menos desagradable perder mis insignias a que me rompan los huesos. Y finalmente, me dije, no hay mal que por bien no venga. Ahora puedo caminar de incógnito, realizar acciones bajas, y entregarme a las canalladas como los simples mortales. Y aquí estoy, completamente igual a usted, como ve. —Al menos debería usted dar a conocer la pérdida de esta aureola o reclamar en la comisaría. —¡No, por mi fe! Estoy bien aquí. Usted solo me ha reconocido. Además, la dignidad me aburre. Pienso entonces con

placer que algún mal poeta la recogerá y se adornará con ella impunemente. ¡Hacer feliz a alguien, qué placer! Y ante todo un feliz que me hará reír. Imagínese a X o a Z. ¡Qué gracioso será!»[372] El mismo tema aparece en los diarios personales; el cierre difiere. El poeta vuelve a recoger rápido la aureola. Pero entonces solo lo inquieta la sensación de que el incidente sea un mal augurio[373].

El autor de este escrito no es un *flâneur*. Pero estas páginas registran la misma experiencia que Baudelaire, sin ningún atavío, confía al pasar a estas palabras: «Perdu, dans ce vilain monde, *coudoyépar les foules*, je suis comme un homme lassé dont l'oeil ne voit en arriére, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage oü rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur[374]». De todas las otras experiencias que hicieron de su vida aquello que terminó siendo, Baudelaire destaca la de ser empujado por la multitud como la experiencia decisiva, la inconfundible. Ya no existía para él el brillo de esa multitud movida por sí misma, animada en sí misma, que embelesaba al *flâneur*. Para inculcarse la bajeza de esta muchedumbre, Baudelaire imagina el día en que hasta las mujeres perdidas, los excluidos lleguen al punto de pronunciarse a favor de una vida ordenada, condenen el libertinaje y no dejen nada en pie que no sea el dinero. Traicionado por estos, sus últimos aliados, Baudelaire lucha contra la multitud; lo hace con la cólera impotente de aquel que lucha contra la lluvia o el viento. Esta es la vivencia a la que Baudelaire dio el peso de una experiencia, fijando también el precio por el que la sensación de la modernidad ha de conseguirse: la destrucción del aura en la vivencia del shock. El pacto con esta destrucción le resultó caro. Pero es la ley de su poesía. Su poesía está en el cielo del Segundo Imperio como «un astro sin atmósfera[375]».

# ZENTRALPARK

## [1]

La hipótesis de Laforgue sobre el comportamiento de Baudelaire en el burdel da relieve a todo el análisis psicoanalítico consagrado a Baudelaire. Este análisis se armoniza, paso a paso, con el convencional «histórico-literario».

La particular belleza de tantos comienzos en los poemas de Baudelaire: emerger del abismo.

George tradujo *spleen et idéal* por «melancolía y espiritualización» (Trübsinn und Vergeistigung) y así dio con el sentido fundamental del ideal en Baudelaire.

Si se puede decir que la vida moderna en Baudelaire es el reservorio de las imágenes dialécticas; esta idea también supone que Baudelaire se posicionaba frente a la vida moderna de un modo similar al siglo XVII frente a la Antigüedad.

Si fuera posible imaginar cuántos posicionamientos, opiniones y tabúes propios debía respetar Baudelaire como poeta, y por otro lado con cuánta precisión estaban definidas las tarcas del trabajo poético, un rasgo heroico aparecería en su figura.

## [2]

El *spleen* como dique de contención contra el pesimismo. Baudelaire no es un pesimista. No lo es, porque en él existe un tabú sobre el futuro. Esto es lo que con mayor claridad diferencia su heroísmo del de Nietzsche. En Baudelaire no hay ningún tipo de reflexión sobre el futuro de la sociedad burguesa, y esto resulta sorprendente considerando el carácter de sus notas íntimas. En este solo hecho podrá medirse cuán poco peso ponía, para la perpetuación de su obra, sobre el efecto y hasta qué punto la estructura de *Les fleurs du mal* es monadológica.

La estructura de *Les fleurs du mal* no está determinada por algún orden ingenioso de cada poema, menos aún por una clave secreta; reside más bien en la rigurosa exclusión de todo tema lírico que no hubiera sido acuñado por la más íntima y dolorosa experiencia de Baudelaire. Y precisamente porque Baudelaire sabía que su dolor, el *spleen*, el *taedium vitae* era antiquísimo, fue capaz de diferenciar allí, hasta en el último detalle, la signatura de su propia experiencia. Si nos es posible establecer una suposición, será esta; que poco le habrá dado tan alto concepto de su propia originalidad como la lectura de los poetas satíricos romanos.

## [3]

El «homenaje», o apología, se esfuerza por tapar los momentos revolucionarios del curso de la historia. Lo que más le importa es producir una continuidad. Solo considera importante aquellos elementos de una obra que ya han pasado a formar parte de su repercusión posterior. Se le escapan esas asperezas y vericuetos que ofrecen un asidero para aquel que quiera ir más allá.

El estremecimiento cósmico en Víctor Hugo nunca tiene el carácter del horror puro que invadía a Baudelaire en el *spleen*; en el caso de Víctor Hugo, este estremecimiento llegaba desde un

espacio sideral y venía a coincidir con ese interior donde el autor se sentía como en casa. El mundo de los espíritus le resultaba realmente familiar. Este mundo es el complemento de lo acogedor en una casa donde tampoco falta el espanto.

«Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir», para explicar *Les fleurs du mal* y la infecundidad. Las *vendanges* en Baudelaire: su término más melancólico (*semper eadem*; «l'imprevu»).

Contradicción entre la teoría de las correspondencias naturales y el rechazo de la naturaleza. ¿Cómo resolverla?

Los ataques inesperados, los secreteos, las decisiones imprevistas son parte de la razón de Estado del *second empire* y fueron características de Napoleón III. Y constituyen el gesto definitivo en las proclamaciones de Baudelaire.

## [4]

El nuevo fermento decisivo que, penetrando en el *taedium vitae* lo convierte en *spleen*, es el extrañamiento de sí mismo. De la infinita regresión de la reflexión con que el romanticismo fue ampliando el espacio vital como en un juego de círculos que se abren sobre el agua, y al mismo tiempo lo iba reduciendo a un marco cada vez más estrecho, en Baudelaire no quedó más que el duelo del *tête-á-tête sombre et limpide* del sujeto consigo mismo. En esto reside la «seriedad» específica de Baudelaire. Y es precisamente esta la que le impidió asimilar por completo la visión católica del mundo, visión que se reconcilia con la de la alegoría solo bajo la categoría del juego. La apariencia ilusoria de la alegoría ya no es aquí, como en el barroco, una apariencia confesable.

Baudelaire no fue llevado por ningún estilo y no tuvo ninguna escuela. Esto dificultó mucho su recepción.

La introducción de la alegoría responde a la misma crisis del arte a la que, aunque de una forma mucho más significativa, hacia 1852 la teoría de *l'art pour lart* estaba destinada a hacer frente. Esta crisis del arte tenía sus razones tanto en la situación técnica como política.

## [5]

Existen dos leyendas sobre Baudelaire. Una fue difundida por él mismo, y allí aparece como el inhumano, el terror de los ciudadanos. La otra surgió con su muerte y fundó su fama. Allí aparece como mártir. Hay que disipar este falso nimbo teológico de toda la línea. Para este nimbo la fórmula de Monnier.

Es posible decir: la felicidad lo estremeció; de la infelicidad es imposible decir algo análogo. La infelicidad, en un estado natural, no puede penetrar en nosotros.

El *spleen* es el sentimiento que corresponde a la catástrofe en permanencia.

El curso de la historia, tal como se presenta bajo el concepto de la catástrofe, en realidad no puede ocupar al pensador más que el caleidoscopio en la mano del niño que, con cada giro, derrumba todo lo ordenado haciendo un nuevo orden. La imagen tiene su buena razón fundada. Los conceptos de los dominantes han sido siempre el espejo gracias al que surgió la imagen de un «orden». Hay que romper el caleidoscopio.

La tumba como la cámara secreta donde Eros y Sexus conciban su vieja querella.

En Baudelaire las estrellas representan el cuadro enigmático de la mercancía. Son lo siempre-igual en grandes masas.

La devaluación del mundo de las cosas en la alegoría es sobrepujado dentro del mundo de las cosas mismo por la mercancía.

## [6]

El Jugendstil debe representarse como el segundo intento del arte de medirse con la técnica. El primero fue el realismo, donde el problema residía en mayor o menor medida en la conciencia de los artistas preocupados por las nuevas formas de proceder de la técnica de reproducción (ver en los papeles del trabajo sobre la reproductibilidad). En el Jugendstil, el problema como tal ya había pasado a la represión, pues el Jugendstil ya no se concebía como amenazado por la competencia de la técnica. De modo que tanto más abarcadora y agresiva fue la crítica a la técnica escondida allí. En el fondo, su tarea es la de interrumpir el desarrollo técnico. Su recurso a los temas técnicos surge del intento…

Lo que en Baudelaire era alegoría, en Rollinat ha quedado rebajado a un género.

Habrá que trabajar el tema de la *perte d’auréole* como el contraste más rotundo frente a los temas del Jugendstil.

La esencia como tema del Jugendstil.

Escribir la historia significa dar su fisionomía a las fechas.

Prostitución del espacio en el hachís, donde se pone al servicio de todo lo pasado (*spleen*).

Para el *spleen* el enterrado es el «sujeto trascendental» de la conciencia histórica.

El Jugendstil tenía un especial aprecio por la aureola. El sol nunca había estado tan a gusto consigo mismo en su corona radiada; nunca el ojo del hombre fue más brillante que en Fidus.

## [7]

El tema de la andrógina, de la lesbiana, de la mujer estéril debe ser tratado en relación con la violencia destructiva de la intención alegórica. Antes tratar el rechazo de lo «natural», en relación con la gran ciudad como tema del poeta.

Meryon: el mar de edificios, la ruina, las nubes, majestad y fragilidad de París.

Habrá que trasladar el juego de opuestos entre Antigüedad y Modernidad del contexto pragmático, en que aparece en Baudelaire, al alegórico.

El *spleen* interpone siglos entre el momento presente y el que apenas acabamos de vivir. Es quien, incansable, produce «antigüedad».

En Baudelaire, la «modernidad» no se basa exclusivamente, ni antes que nada, en la sensibilidad. Hay una gran espontaneidad allí expresada; la modernidad en Baudelaire es una conquista; tiene su armadura. Al parecer, el único en verlo fue Jules Laforgue, al hablar sobre el «americanismo» de Baudelaire.

## [8]

Baudelaire no tuvo un idealismo humanitario como el de Víctor Hugo o Lamartine. No dispuso del sentimentalismo de Musset. No encontró gusto por su época como Gautier, ni pudo decepcionarse por ella como Leconte de Lisle. No le fue dado, como a Verlaine, poder ampararse en la devoción, tampoco, como a Rimbaud, aumentar la fuerza juvenil del *elan* lírico traicionando la edad adulta. Si el poeta es rico en instrumentos para su arte, así de torpe será en excusas frente a su época. También en el caso de la «modernidad», que estaba tan orgulloso de haber descubierto, ¿cuáles eran sus efectos? Los dirigentes del Segundo imperio no se asemejaban a los modelos de la clase burguesa que Balzac había delineado. Y finalmente, la modernidad se convirtió en un rol que acaso solo Baudelaire mismo podía asumir. Un rol trágico donde el diletante, que lo adoptaba por falta de otras fuerzas, hacía muchas veces una figura cómica, como los héroes que Daumier había ofrecido al público con el aplauso de Baudelaire. Sin dudas, Baudelaire sabía todo esto. Las excentricidades en las que se complacía eran su forma de darlo a conocer. Es decir que, con toda certeza, no era un redentor, ni un mártir, ni siquiera un héroe. Pero tenía en sí algo de un mimo obligado a hacer el papel del «poeta» de pie sobre la platea, y ante una sociedad que ya no necesita al verdadero poeta y que le concede un margen de acción solo en tanto mimo.

## [9]

La neurosis produce el artículo masificado en la economía psíquica. Allí asume la forma de la idea fija. Aparece en la economía del neurótico en innumerables ejemplares siempre como la misma. Y al revés, la idea del eterno retorno en Blanqui mismo tiene la forma de una idea fija.

La idea del eterno retorno hace del acontecer histórico mismo un artículo masivo. Esta concepción lleva también en otro sentido —se podría decir: en su reverso— las huellas de las condiciones económicas a las que deben su repentina actualidad. Esta se anunció en el momento en que la seguridad de las condiciones de vida se vio muy reducida por la sucesión acelerada de las crisis. El esplendor de la idea del eterno retorno residía en que ya no se podía esperar, en cualquier circunstancia, el retorno de las mismas condiciones en plazos más cortos que los que la eternidad ponía a disposición de los hombres. Progresivamente, el retorno de constelaciones cotidianas se fue haciendo un poco menos frecuente y así pudo surgir [el] vago presentimiento de que habría que conformarse con las constelaciones cósmicas. En resumen, la costumbre se dispuso a renunciar a algunos de sus derechos. Nietzsche dice: «Amo las costumbres breves» y ya Baudelaire fue durante toda su vida incapaz de desarrollar hábitos duraderos.

## [10]

En el camino del calvario del melancólico, las alegorías son las estaciones. ¿El lugar del esqueleto en la erotología de Baudelaire? «L’élégance sans nom de l’humaine armature».

La impotencia es el fundamento del camino del calvario de la sexualidad masculina. Índice histórico de esta impotencia. De esta impotencia resultan tanto su vinculación con la imagen seráfica de la mujer, como su fetichismo. Hay que señalar la certeza y la precisión de las figuras de mujeres en Baudelaire. El «pecado del poeta» de Keller, «Inventar dulces imágenes de mujeres / Como nunca las albergó la Tierra», sin dudas no es el suyo. Las imágenes de mujeres en Keller tienen la dulzura de la quimera porque imagina en ellas la impotencia propia. En sus figuras femeninas, Baudelaire es

más preciso y, en una palabra, más francés, porque en él el elemento fetichista y el elemento seráfico casi nunca aparecen juntos, como sí en Keller.

Razones sociales para la impotencia: la fantasía de la clase burguesa dejó de ocuparse del futuro de las fuerzas productivas desatadas por ella misma. (Comparación entre sus utopías clásicas y las de mediados del siglo XIX). De hecho, para poder seguir ocupándose de este futuro, la clase burguesa hubiera debido, antes que nada, renunciar a la idea de la renta. En el trabajo sobre Fuchs mostré cómo lo «acogedor» de mediados de siglo estaba relacionado con este decaimiento de la fantasía social. En comparación con las imágenes del futuro en esta fantasía, el deseo de tener hijos sea acaso un estímulo más débil para la potencia sexual. Sea como sea, la doctrina de Baudelaire de los niños como los seres más cercanos al *péché originel* nos lo deja entrever.

## [11]

Comportamiento de Baudelaire en el mercado literario: por su profunda experiencia de la naturaleza de la mercancía, Baudelaire fue capaz, o estuvo obligado, a reconocer al mercado como instancia objetiva (comp. sus *conseils aux jeunes littérateurs*). A través de sus negociaciones con las redacciones estaba continuamente en contacto con el mercado. Sus procedimientos: la difamación (Musset), la *contrefagon* (Hugo). Baudelaire fue acaso el primero en tener la idea de una originalidad acorde al mercado, que por esto mismo fue en aquel entonces más original que cualquier otra (*créer un poncif*). Esta *création* incluía una cierta intolerancia. Baudelaire quería crear un lugar para sus poesías y para este fin debía apartar a otros. Invalidó ciertas libertades poéticas de los románticos mediante su uso clásico del alejandrino, y la poesía

clasicista mediante sus puntos de quiebre y sus excentricidades en el verso clásico mismo. En suma, los poemas recibían un tratamiento especial con el objetivo de desplazar a sus competidores.

## [12]

La figura de Baudelaire pasó a ser parte de su fama en un sentido decisivo. Para la masa de pequeños burgueses lectores, su historia fue una *image d'Epinal*, la biografía ilustrada «de un voluptuoso». Esta imagen contribuyó mucho a la fama de Baudelaire, aunque aquellos que la difundieron no hayan querido contarse entre sus amigos. Sobre esta imagen se apoyó otra, mucho menos amplia en su efecto, pero acaso mucho más duradera en el tiempo: allí Baudelaire aparece como el portador de una pasión estética, tal como para la misma época (en *O lo uno o lo otro*) la concibió Kierkegaard. No puede haber ningún análisis exhaustivo de Baudelaire que penetre en la potencia de su obra y no discuta la imagen de su vida. En verdad, esta imagen está determinada por el hecho de que él fue el primero —cuestión de las mayores consecuencias— en notar que la burguesía planeaba retirar su mandato al poeta. ¿Qué otro mandato social podría aparecer en su lugar? Imposible averiguarlo en ninguna clase social; lo más acorde era deducirlo a partir del mercado y de sus crisis. Baudelaire no se ocupó tanto de la demanda manifiesta y a corto plazo, sino de la latente y al largo. *Les fleurs du mal* demostraron más tarde que había hecho una buena estimación. Pero el mercado, como medio donde esta demanda se le dio a conocer, lo condicionaba en una forma de producción y también de vida muy distinta a las de los poetas anteriores. Baudelaire se vio obligado a reclamar la dignidad del poeta en una sociedad que ya no tenía

ningún tipo de dignidad para dar. De ahí la *bouffonnerie* de su conducta.

## [13]

En Baudelaire, el poeta anuncia por primera vez que pretende tener un valor de exposición. Baudelaire fue su propio *imprésario*. La *perte d'auréole* concierne ante todo al poeta. De ahí su mitomania.

El complicado teorema con que *l'art pour l'art* fue pensado no solo por sus defensores de entonces sino ante todo por la historia de la literatura (por no hablar de los de hoy) acaba, sencillamente, en una oración: la sensibilidad es el verdadero *sujet* de la poesía. La sensibilidad es atormentada por naturaleza. Si experimenta su mayor concreción, si su definición de mayor contenido está en el erotismo, su culminación absoluta, aquella que coincide con su transfiguración, la encuentra en la pasión. La poética de *l'art pour l'art* pasó sin quiebre alguno a la pasión poética de *Les fleurs du mal*.

Unas flores adornan cada estación de este Monte Calvario. Son las flores del mal.

Lo tocado por la intención alegórica quedará apartado del contexto de la vida: destruido y conservado a un tiempo. La alegoría se aferra a las ruinas. Ofrece la imagen de la agitación petrificada. El impulso destructivo [de] Baudelaire no está interesado nunca en la abolición de aquello que está a su merced.

El retrato de lo perturbado no es lo mismo que un retrato perturbado.

El «Attendre c'est la vie» de Víctor Hugo: la sabiduría del exilio.

La nueva *desolación* de París (comp. el pasaje sobre los *croque-morts*) entra como momento esencial en la imagen de la modernidad (cf. Veuillot D 2,2).

## [14]

La figura de la mujer lésbica pertenece, en un sentido preciso, a los modelos heroicos de Baudelaire. Él mismo lo expresa en el lenguaje de su satanismo. Y también será comprensible en el lenguaje no metafísico, crítico, utilizado para su adhesión a la «modernidad» en su significación política. Sin reservas, el siglo XIX comenzó a incluir a la mujer en el proceso de la producción de mercancías. Todos los teóricos coincidían en que su feminidad específica estaba tan amenazada que, con el correr del tiempo, aparecerían rasgos masculinos en la mujer. Baudelaire reivindica estos rasgos; pero al mismo tiempo quiere disputarlos al dominio económico. Así es como llega a dar a esta tendencia en el desarrollo de la mujer un acento puramente sexual. El modelo de la mujer lésbica representa la protesta de la «modernidad» contra el desarrollo técnico. (Sería importante investigar cómo se fundamenta su rechazo por George Sand en este contexto).

La mujer en Baudelaire: la presa más valiosa en «Triunfo de la alegoría»; la vida que significa la muerte. Esta cualidad concuerda más indispensablemente con la prostituta. Es la única cualidad que nadie puede quitarle a esta última, y para Baudelaire solo esto es lo que cuenta.

## [15]

Interrumpir el curso del mundo, esta fue la más profunda voluntad de Baudelaire. La voluntad de Josué. No tanto la profética: pues no pensaba en ningún regreso. De esta voluntad nacían su violencia, su impaciencia y su cólera; de allí también nacían los intentos siempre nuevos de golpear al mundo en el corazón, o de hacerlo dormir con sus cantos. Por este deseo, con sus exhortaciones Baudelaire acompaña a la muerte en sus obras.

Hay que considerar que los temas que constituyen el centro de la poesía de Baudelaire no hubieran sido alcanzables para una voluntad llena de determinación y de planes: esos temas nuevos y decisivos —la gran ciudad, la masa— tampoco son enfocados por él como tales. No son la melodía que tiene en mente. Lo eran, más bien, el satanismo, el *spleen* y el erotismo excéntrico. Los verdaderos objetos de *Les fleurs du mal* se encuentran en lugares poco llamativos. Son, para seguir con la imagen, las cuerdas nunca tocadas del desatendido instrumento sobre el que Baudelaire fantasea.

## [16]

El laberinto es el camino correcto para aquel que siempre llega lo bastante a tiempo a la meta. Esta meta es el mercado.

Juego de azar, *flânerie*, coleccionismo: actividades que se aplican contra el *spleen*.

Baudelaire muestra cómo la burguesía, en su decadencia, ya no puede integrar en sí misma los elementos asociales. ¿Cuándo fue disuelta la *garde nationale*?

Con los nuevos procedimientos de fabricación, que llevan a las imitaciones, la apariencia se plasma en la mercancía.

Para los hombres, tal como son hoy, hay solo una novedad radical, que es siempre la misma: la muerte.

Agitación petrificada es también la fórmula para la imagen de vida de Baudelaire, imagen que no conoce desarrollo alguno.

## [17]

La masa es uno de los arcanos que quedaron atribuidos a la prostitución recién con la gran ciudad. La prostitución abre la posibilidad de una comunión mítica con la masa. Pero el surgimiento de la masa ocurre en simultáneo con el de la producción masiva. La prostitución parece, al mismo tiempo, mantener la posibilidad de resistir en un espacio vital en que los objetos de nuestro uso más próximo se van convirtiendo cada vez más en artículos masivos. En la prostitución de las grandes ciudades, la mujer misma se convierte en un artículo masivo. Esta signatura por completo nueva de la vida de la gran ciudad es lo que da su verdadera significación a la recepción en Baudelaire del dogma del pecado original. El concepto más antiguo pareció a Baudelaire lo bastante probado como para dominar un fenómeno por completo nuevo, desconcertante.

El laberinto es la patria del vacilante. El camino de aquel que se recela de llegar a la meta dibujará fácilmente un laberinto. Así lo hace la pulsión en los episodios previos a su satisfacción. Así lo hace también la humanidad (la clase) que no quiere saber qué pasará con ella misma.

Si es la fantasía la que ofrece al recuerdo las correspondencias, será el pensamiento entonces el que le dedique las alegorías. El recuerdo los lleva a unirse.

## [18]

Parte de los síntomas de la melancolía es esa atracción magnética que ejercieron una y otra vez sobre el poeta algunas pocas situaciones fundamentales. La fantasía de Baudelaire conoce imágenes de estereotipo. Muy en general, parece haber estado bajo el imperativo de volver al menos una vez a cada uno de sus temas. Se lo puede comparar realmente con el imperativo que lleva una y otra vez al criminal a la escena del crimen. Las alegorías son estaciones donde Baudelaire expiaba sus pulsiones de destrucción. Acaso se explique así la singular correspondencia existente de tantas de sus piezas en prosa con los poemas de *Les fleurs du mal*.

Querer juzgar el poder del pensamiento de Baudelaire según sus digresiones filosóficas (Lemaître) sería un gran error. Baudelaire fue un mal filósofo, un buen teórico, pero incomparable fue solo como hombre de cavilaciones. Como el cavilador, tiene el estereotipo de los temas, la imperturbabilidad en el rechazo de todo lo que fuera molesto, la disposición a poner, en todo momento, la imagen al servicio del pensamiento. El hombre cavilador, como tipo de pensador definido históricamente, es aquel que está en casa en las alegorías.

En Baudelaire, la prostitución es el fermento que hace levar las masas de las grandes ciudades en su imaginación.

## [19]

Majestad de la intención alegórica: destrucción de lo orgánico y lo viviente, desintegración de la apariencia. Buscar el pasaje significativo donde Baudelaire se pronuncia sobre la fascinación que ejerce sobre él el fondo pintado del teatro. La renuncia a la magia de

la lejanía es un momento decisivo en la lírica de Baudelaire. En la primera estrofa de «Le voyage» encontró su formulación más soberana.

Para la disolución de la apariencia: «l'amour du mensonge».

«Une martyre» y «la mort des amants» — interior de Makart y Jugendstil.

Arrancar las cosas de su contexto más habitual —algo que en las mercancías es normal en la fase de exposición— es un procedimiento muy característico en Baudelaire. Se relaciona con la destrucción de los contextos orgánicos en la intención alegórica. Comp. «une martyre» estrofa 3 y 5 en los temas de la naturaleza o la primera estrofa de «Madrigal triste».

Deducción del aura como proyección sobre la naturaleza de una experiencia social entre los hombres: la mirada es respondida.

La ausencia de apariencia y la decadencia del aura son fenómenos idénticos. Baudelaire pone el instrumento artístico de la alegoría a su servicio.

Al calvario de la sexualidad masculina corresponde que Baudelaire haya sentido el embarazo, de alguna manera, como competencia desleal.

Las estrellas que Baudelaire desterró de su mundo son precisamente las que en Blanqui se convierten en el escenario del eterno retorno.

**[20]**

El entorno de los objetos alrededor del hombre va adoptando cada vez más despiadadamente la expresión de la mercancía. Al mismo tiempo, los anuncios comienzan a borronear el carácter de mercancía de las cosas. La transfiguración engañosa del mundo de la mercancía se opone a su tergiversación en lo alegórico. La mercancía trata de verse a sí misma a la cara. Celebra su conversión humana en la prostituta.

Hay que mostrar el cambio de fundón de la alegoría en la economía de mercancías. Parte de lo que se propuso Baudelaire fue hacer aparecer en la mercancía el aura que le es propia. Baudelaire trató de humanizar la mercancía de una forma heroica. Este intento tiene su contraparte en la tentativa burguesa, de la misma época, de hacer humana la mercancía de una forma sentimental: dando a la mercancía, como al hombre, una morada. A este propósito debían servir los estuches, las fundas y coberturas con que eran recubiertos el menaje y los enseres de una casa de ese tiempo.

La alegoría de Baudelaire, a diferencia de la barroca, lleva las huellas de la ira contenida, necesaria para entrar a la fuerza en este mundo, para dejar en ruinas sus armónicas figuras.

En Baudelaire lo heroico es la forma de la aparición sublime, el *spleen* la aparición infame, de lo demoníaco. Ciertamente, se debe descifrar estas categorías de su «estética». No pueden quedar en pie. Conexión de lo heroico con la antigüedad latina.

## [21]

El shock como principio poético en Baudelaire: la *fantasque escrime* de la ciudad de los *tableaux parisiens* ya no es la patria. Ahora es escenario y territorio ajeno.

¿Cómo podría resultar la imagen de la gran ciudad, si el registro de sus peligros físicos es todavía tan incompleto como en Baudelaire?

La emigración como clave de la gran ciudad.

Baudelaire nunca escribió un poema de prostitutas desde el punto de vista de una prostituta (cf. *Lesebuch für Stădtebewohner* 5, de Brecht).

La soledad de Baudelaire y la soledad de Blanqui.

La fisionomía de Baudelaire como la de un mimo.

Presentar la miseria de Baudelaire ante el trasfondo de su «pasión estética».

La irascibilidad de Baudelaire es parte de su disposición destructiva. Una aproximación es posible si reconocemos en estos ataques también un «étrange sectionnement du temps».

El tema principal del Jugendstil es la glorificación de la esterilidad. Preferentemente, el cuerpo es dibujado en las formas que preceden a la madurez sexual. Conectar esta idea con la interpretación regresiva de la técnica.

El amor lésbico lleva la espiritualización hasta el regazo femenino. Allí planta la bandera de la flor de lis, emblema del amor «puro», que no conoce ni embarazo ni familia.

El título «les limbes» debería tratarse acaso en la primera parte, de modo que a cada parte toque el comentario de un título; en la segunda «les lesbiennes», en la tercera *Les fleurs du mal*.

## [22]

Hasta ahora la fama de Baudelaire, por ejemplo en contraste con la más reciente de Rimbaud, no ha conocido ningún *échéance*. La enorme dificultad de acercarse al núcleo de la poesía de Baudelaire reside, para decirlo en una fórmula, en esto: nada en esta poesía ha envejecido aún.

La signatura del heroísmo en Baudelaire: vivir en el corazón de la irrealidad (de la apariencia). A esto se añade que Baudelaire no conoció la nostalgia. ¡Kierkegaard!

La poesía de Baudelaire hace aparecer lo nuevo en lo siempre-igual y lo siempre-igual en lo nuevo.

Hay que mostrar con todo énfasis cómo la idea del eterno retorno entra casi al mismo tiempo en el mundo de Baudelaire, de Blanqui y de Nietzsche. En Baudelaire el acento reside en lo nuevo que se gana a partir de lo «siempre-igual» con un esfuerzo heroico, en Nietzsche en el «siempre-igual» que el hombre enfrenta con heroica serenidad. Blanqui está mucho más cerca de Nietzsche que de Baudelaire, pero en él predomina la resignación. En Nietzsche esta experiencia se proyecta cosmológicamente en la tesis: ya no ocurre nada nuevo.

Baudelaire no hubiera escrito poesías si solo hubiera tenido los temas para hacer poesía que acostumbran a tener los poetas.

Este trabajo deberá proporcionar la proyección histórica de las experiencias en que estaban basado *Les fleurs du mal*.

Comentarios extremadamente pertinentes de Adrienne Monnier: lo específicamente francés en él: la *rogne*. En Baudelaire ve al sublevado: lo comparó con Fargue: «maniaque, revolté contre sa

propre impuissance, et qui le sait». También habló de Céline. La *gauloiserie* es lo francés en Baudelaire.

Otro comentario de Adrienne Monnier: los lectores de Baudelaire son hombres. Las mujeres no lo quieren. Para los hombres representa y trasciende el *côté ordurier* de su vida instintiva. Si se sigue por esta vía, desde esta perspectiva la pasión de Baudelaire será para muchos de su lectores un *rachat* de ciertos aspectos de su vida pulsional.

Para el dialéctico, el asunto es tener el viento de la historia en el velamen. Para el dialéctico, pensar significa: poner velas. *Cómo* son puestas, eso es lo importante. Las palabras son para él solo velas. *Cómo* se las coloca, eso las convierte en concepto.

## [24]

La ininterrumpida repercusión que ha encontrado hasta hoy *Les fleurs du mal* tiene una profunda vinculación con un determinado aspecto que este libro concede a la gran ciudad; era la primera vez que el tema hacía su ingreso en la poesía. Se trata del aspecto menos esperable. Lo que resuena en Baudelaire, cuando conjura París en sus versos, es la caducidad y fragilidad de esta gran ciudad. Quizá nunca haya sido bosquejada más perfectamente que en Crépuscule du matin; el aspecto mismo es, sin embargo, más o menos común al conjunto de los *tableaux parisiens*; está expresado tanto en la transparencia de la ciudad, cuando *le soleil* la hace aparecer como por arte de magia, tanto como en el efecto contrastivo del Rêve parisién.

El fundamento decisivo de la producción de Baudelaire es la relación de tensión que, en su caso, se establece entre una sensitividad muy aguda y una contemplación muy concentrada. Esto

se refleja teóricamente en la doctrina de las *correspondances* y en la doctrina de la alegoría. Baudelaire jamás hizo el menor intento de producir algún vínculo entre estas especulaciones en las que tanto cuidado ponía. Su poesía nace del efecto conjunto de estas dos tendencias afincadas en él. Lo que primero fue percibido (Pechméja) y luego siguió influyendo en la *poésie pure*, fue el costado sensitivo de su genio.

## [25]

El silencio como aura. Maeterlinck lleva el desarrollo de lo aurático hasta el sinsentido.

Comentario de Brecht: entre los romanos, el refinamiento del sensorio no disminuye la energía de la intervención. Para el alemán, el refinamiento, la cultura creciente del disfrute, se paga con una reducción en la fuerza de la intervención. La capacidad de disfrute pierde consistencia mientras gana sensibilidad. Esta observación a propósito del «odeur de futailles» en «le vin des chiffonniers».

Más importante aún el siguiente comentario: el eminente refinamiento sensitivo de un poeta como Baudelaire se mantiene completamente libre de cualquier sensación acogedora. Esta incompatibilidad básica del disfrute sensible con la sensación acogedora es la característica decisiva de una cultura real de los sentidos. El esnobismo de Baudelaire es la fórmula excéntrica de este rechazo inquebrantable al confort, y su «satanismo» no es otra cosa que la disposición continua a perturbar esta condición acogedora cada vez y en cada lugar que pueda aparecer.

## [26]

En *Les fleurs du mal* no se hace el menor intento de ofrecer una descripción de París. Esto bastaría para diferenciarlo de la «lírica de gran ciudad» que vino después. Baudelaire habla frente al bramido de la ciudad de París, como alguien que hablase al oleaje. Su discurso resuena claro hasta donde es audible. Pero algo se mezcla allí que lo hace mermar. Y el discurso sigue mezclado con ese bramido, que a su vez lo sigue trasportando y que le da una oscura significación.

Los *fait[s] divers* son la levadura que hace levar la masa de la gran ciudad en la fantasía de Baudelaire.

Eso que tan exclusivamente ataba a Baudelaire a la literatura latina, y en especial a la tardía, podría ser, en parte, el uso no solo abstracto sino también alegórico que hace la literatura latina tardía de los nombres de los dioses. Baudelaire podía reconocer allí un procedimiento emparentado con el suyo.

En la oposición contra la naturaleza declarada por Baudelaire se esconde, en primer lugar, una profunda protesta contra lo «orgánico». En comparación con lo inorgánico, la calidad instrumental de lo orgánico es completamente limitada. Tiene poca disponibilidad. Comp. el testimonio de Coubert, según el cual Baudelaire tenía cada día un aspecto distinto.

## [27]

La postura heroica de Baudelaire podría estar altamente emparentada con la de Nietzsche. Aunque Baudelaire se aferra al catolicismo, su experiencia del universo se ajusta a la experiencia que Nietzsche plasmó en la frase: Dios está muerto.

Las fuentes de las que se alimenta la actitud heroica de Baudelaire surgen de los más profundos fundamentos del orden social que empezó a abrirse camino hacia mediados de siglo. No consisten sino en esas experiencias a fuerza de las cuales Baudelaire fue instruido sobre los cambios drásticos de las condiciones de la producción artística. Estos cambios consistían en que aparecía la forma de la mercancía en la obra de arte más inmediata y vehementemente que nunca, y en su público la forma de la masa. Más tarde estos mismos cambios, junto con otros en el ámbito del arte, llevaron ante todo al hundimiento de la poesía lírica. La signatura particular de *Les fleurs du mal* consiste en que Baudelaire respondió a estos cambios con un libro de poemas. Y al mismo tiempo esto es el más extraordinario ejemplo de la actitud heroica que se puede encontrar en su vida.

«L'appareil sanglant de la Destruction»: esto son los enseres dispersos que, en la más íntima recámara de la poesía de Baudelaire, yacen a los pies de la prostituta, que ha heredado todos los poderes de la alegoría barroca.

## [28]

El cavilador cuya mirada, espantada, se posa sobre el fragmento que tiene en su mano, se convierte en alegórico.

Un cuestionamiento que quedará reservado para el final: ¿cómo es posible que un modo de comportamiento, al menos en apariencia tan completamente «extemporáneo» como el del alegórico, haya tenido en la obra poética del siglo un lugar tan privilegiado?

Habrá que mostrar en la alegoría el antídoto contra el mito. El mito fue el modo cómodo que Baudelaire se negó. Un poema como

«La vie antérieure», cuyo título hace pensar en todo tipo de pactos, muestra hasta qué punto Baudelaire estaba alejado del mito.

Cita de Blanqui al final: «Hommes du dix-neuviéme siècle».

A la imagen de la «salvación» pertenece la intervención firme, en apariencia brutal.

La imagen dialéctica es la forma del objeto histórico que satisface las exigencias de Goethe concernientes al objeto sintético.

## [29]

En la postura del que recibe limosna, Baudelaire puso a prueba continuamente a esta sociedad. Su dependencia respecto de su madre, sostenida artificialmente, tiene no solo la causa señalada por el psicoanálisis, sino también una causa social.

Para la idea del eterno retorno importa el hecho de que la burguesía ya no se haya atrevido a mirar cara a cara al inminente desarrollo del orden productivo, puesto en marcha por ella misma. La idea de Zaratustra del eterno retorno y la divisa de la funda de almohadón «Solo una media horita» son complementarios.

La moda es el eterno retorno de lo nuevo. ¿Habrá sin embargo, precisamente en la moda, temas de la salvación?

El interior de los poemas de Baudelaire está inspirado, en una cierta cantidad de poesías, sobre el costado nocturno del interior burgués. Su imagen opuesta es el interior glorificado del Jugendstil. En sus comentarios, Proust solo rozó al pasar el primero.

El desgano de Baudelaire ante los viajes hace todavía más notable la preeminencia de las imágenes exóticas que domina

ampliamente su lírica. En esta preeminencia, su melancolía halla justicia. Por cierto, esto señala la fuerza con que, en su sensibilidad, halla justicia el elemento aurático. Le voyage es una negativa a viajar.

La correspondencia entre antigüedad y modernidad es la única concepción histórica constructiva en Baudelaire. Esta concepción excluía más que contenía una concepción dialéctica.

## [30]

Comentario de Leyris: la palabra «familier» en Baudelaire está llena de misterios e inquietudes; en él designaría algo que hasta ese momento nunca habría designado.

Uno de los anagramas ocultos de París en *Spleen* I es la palabra *mortalité*.

La primera línea de «La servante au grand coeur» —en las palabras *dont vous étiez jalouse*— no encontramos *el* tono que uno podría esperar. Por así decir, la voz se repliega *dejaloux*. Y esta bajamar de la voz es algo muy característico de Baudelaire.

Comentario de Leyris: el ruido de París, si bien referido literalmente en múltiples pasajes (*lourds tombereaux*), tiene más bien su efecto rítmico en los versos de Baudelaire.

Difícilmente pueda ejemplificarse mejor el punto donde dice *où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements* que a través de la descripción de la multitud en Poe.

Comentario de Leyris: *Les fleurs du mal* son *le livre de poésie le plus irréductible*. Puede interpretarse del siguiente modo: que de la

experiencia que las fundó prácticamente nada ha sido cancelado hasta ahora.

## [31]

Impotencia masculina —figura clave de la soledad—: bajo su signo se lleva a cabo la detención de las fuerzas productivas. Un abismo separa al hombre de sus iguales.

La niebla como consuelo de la soledad.

«La vie antérieure» abre el abismo temporal en las cosas; la soledad, el abismo espacial ante el hombre.

Hay que confrontar el ritmo del *flâneur* con el ritmo de la multitud, tal como está descripto en Poe. Representa una protesta contra este último. Comp. la moda de la tortuga de 1839 D2 a, I.

El aburrimiento en el proceso de producción nace con su aceleración (a través de las máquinas). El *flâneur* protesta con su serenidad ostentativa contra el proceso de producción.

En Baudelaire nos encontramos con una plétora de estereotipos, al igual que en los poetas barrocos.

Serie de tipos, desde Mayeux, *garde national*, pasando por Viroloque y el trapero de Baudelaire hasta Garroche y Ratapoil, el lumpen proletario.

Hay que encontrar una invectiva contra Cupido. En relación con las invectivas de los alegóricos contra la mitología, que corresponden tan precisamente a las de los clérigos de la Alta Edad Media. En el pasaje en cuestión, Cupido podría ir acompañado de la

palabra *joufflu*. Su rechazo contra Cupido tiene las mismas raíces que su odio contra Béranger.

La candidatura de Baudelaire a la academia fue un experimento sociológico.

La doctrina del eterno retorno como sueño de las enormes invenciones inminentes en el ámbito de la técnica de reproducción.

## [32]

Si puede parecer como cosa resuelta que la aspiración del hombre a una existencia más pura, más inocente y más espiritual que la que le fue dada, busca necesariamente en la naturaleza una garantía, la habrá encontrado la mayoría de las veces en algún ser de su tipo, del mundo vegetal o del reino animal. En Baudelaire no ocurre esto. Su sueño de una existencia semejante rehúsa la comunidad con cualquier naturaleza terrestre y solo se abisma en las nubes. En la primera pieza del *spleen* de París está pronunciado. Muchos poemas retoman el tema de la nube. «La profanación de las nubes» (La Béatrice) es el más tremendo.

Hay una similitud oculta de *Les fleurs du mal* con Dante, en el énfasis con que el libro traza los lineamientos de una existencia creativa. No es imaginable ningún otro libro de poemas donde el poeta aparezca así de poco vanidoso, y tampoco uno donde se lo vea con más vigor. Según la experiencia de Baudelaire, el hogar del genio creador está en el otoño. El gran poeta es casi una creatura del otoño. «L'Ennemi», «Le Soled».

«L'Essence du rire» no contiene otra cosa que la teoría de la risa satánica. Baudelaire llega a juzgar incluso la sonrisa desde el punto

de vista de la carcajada satánica. Sus contemporáneos señalaron más de una vez eso espantoso que había en su modo de reír.

Dialéctica de la producción de mercancía: la novedad del producto obtiene (como estímulo de la demanda) una significación hasta entonces desconocida; lo siempre-igual aparece manifiesto en la producción en masa por primera vez.

## [32 A]

El souvenir es la reliquia secularizada.

El souvenir es el complemento de la «vivencia». Allí se ha depositado la creciente autoenajenación del hombre, que hace inventario de su pasado como haberes muertos. En el siglo XIX la alegoría desalojó el mundo circundante para afincarse en el mundo interior. La reliquia viene del cadáver, el souvenir viene de la experiencia muerta llamada, eufemísticamente, vivencia.

*Les fleurs du mal* fue el último libro de poemas con una influencia en toda Europa. Antes de este, por ejemplo: ¿Ossian, *Das Buch der Lieder*?

Los emblemas regresan como mercancía.

La alegoría es la armazón de la modernidad.

Hay en Baudelaire un cierto recelo a despertar un eco, sea en el alma, sea en el espacio. De vez en cuando es brutal, nunca es sonoro. Su modo de hablar se distingue tan poco de su experiencia, como la actitud de un perfecto prelado de su persona.

## [33]

El Jugendstil aparece como el malentendido productivo, a fuerza del cual lo «nuevo» se convirtió en «moderno». Por supuesto que este malentendido está instalado en Baudelaire.

Lo moderno está en oposición a lo antiguo, lo nuevo en oposición a lo siempre-igual. (La modernidad: la masa; la antigüedad: la ciudad de París).

Las calles de París en Meryon: abismos sobre los que, bien arriba, pasan las nubes.

La imagen dialéctica es una imagen instantánea. Así como una imagen que fulgura por un instante en el ahora de la cognoscibilidad, se habrá de fijar aquella de lo pasado, en este caso la de Baudelaire. La salvación que tendrá lugar de esta forma, y solo de esta forma, solo podrá obtenerse como una salvación que se pierde en la percepción de lo insalvable. Aquí traer a cuento el texto metafórico de la introducción a Jochmann.

## [34]

El concepto de la contribución original no era, en tiempos de Baudelaire, ni de lejos tan corriente y determinante como es hoy. A menudo, Baudelaire daba a imprimir por segunda o tercera vez sus poesías sin que nadie se escandalizara. Solo hacia el final de su vida se topó con dificultades en este punto, con los *petits poèmes en prose*.

Inspiración de Hugo: las palabras se le ofrecían, similar a las imágenes, como una masa ondulante. Inspiración de Baudelaire: las

palabras aparecían, gracias a un muy estudiado procedimiento, en el lugar donde surgían como improvisadas. La imagen juega un papel decisivo en este procedimiento.

Habrá que mostrar claramente la significación de la melancolía heroica para la embriaguez y la inspiración en imágenes.

En el bostezo, el hombre mismo se abre como abismo; se asemeja así al profundo aburrimiento que lo rodea.

Qué es esto: a un mundo que se hunde en la rigidez cadavérica, hablarle de progreso. Baudelaire encontró plasmada en Poe, con fuerza incomparable, la experiencia de un mundo que entra en la rigidez cadavérica. Esto hizo que Poe fuera para él insustituible; que hubiera descripto el mundo en que hallase justicia la poesía y los empeños de Baudelaire. Comparar la cabeza de Medusa en Nietzsche.

## [35]

El eterno retorno es un intento de unir los dos principios antinómicos de la felicidad: es decir, aquel de la eternidad y aquel del: «otra vez». La idea del eterno retorno produce por encanto, a partir de la miseria del tiempo, la idea especulativa (o la fantasmagoría) de la felicidad. El heroísmo de Nietzsche es la contraparte del heroísmo de Baudelaire, que de la miseria del filisteísmo produce por encanto la fantasmagoría de la modernidad.

Hay que fundar el concepto de progreso en la idea de la catástrofe. Que esto «siga siendo así» *es* la catástrofe. La catástrofe no es lo que cada vez es inminente sino lo dado. La idea de Strindberg: el infierno no es lo que tenemos por delante, sino *esta vida aquí*.

La salvación se aferra al pequeño salto en la continuidad de la catástrofe.

La tentativa reaccionaria de convertir formas condicionadas por la técnica, es decir variables dependientes, en constantes, aparece de manera similar al Jugendstil en el futurismo.

Es lógico el desarrollo que llevó a Maeterlinck, en el transcurso de una larga vida, a una posición extremadamente reaccionaria.

Investigar la cuestión de hasta qué punto los extremos asibles en la salvación son el de «demasiado temprano» y el de «demasiado tarde».

Que Baudelaire haya tenido una actitud hostil frente al progreso fue la condición imprescindible para que haya logrado dominar París. Comparada con la suya, la poesía posterior dedicada a la gran ciudad está bajo el signo de la debilidad y, no en menor medida, por haber visto en la gran ciudad el trono del progreso. ¿Pero Walt Whitman?

## [36]

Son las atinadas razones sociales de la impotencia masculina las que convierten el camino del calvario andado por Baudelaire, de hecho, en un camino trazado por la sociedad. Solo así podrá entenderse que haya recibido en su camino, como calderilla de viaje, una valiosa y vieja moneda del tesoro acumulado de esta sociedad europea. Del lado del retrato, esta moneda mostraba un esqueleto, del lado de la bandera, una Melencolia hundida en cavilaciones. Esta moneda era la alegoría.

La Pasión de Baudelaire como *image d'Epinal* en el estilo de la bibliografía usual sobre Baudelaire.

El «Rêve parisién» —la fantasía de las fuerzas de producción inmovilizadas.

La maquinaria en Baudelaire se convierte en la cifra de las fuerzas destructivas. Esta maquinaria es también, no en menor medida, el esqueleto humano.

Con toda su barbarie y falta de utilidad, la composición de los primeros espacios de la fábrica, similares a los de una vivienda, tienen sin embargo algo particular: allí dentro el dueño de la fábrica es concebible casi como una figura ornamental cuando sueña, ensimismado mirando sus máquinas, no solo su propia grandeza futura sino también la de la maquinaria. Cincuenta años después de la muerte de Baudelaire este sueño se había acabado.

La alegoría barroca ve el cadáver solo desde afuera. Baudelaire también lo ve desde adentro.

Que las estrellas en Baudelaire estén ausentes, da el concepto clave de la tendencia de su lírica a la disipación de la apariencia, de lo ilusorio.

## [37]

Que Baudelaire se haya sentido atraído por lo latino tardío podría estar relacionado con la fuerza de su intención alegórica.

Es notable, atendiendo a la importancia que tienen tanto en la vida como en la obra de Baudelaire las formas proscriptas de la sexualidad, que ni en documentos privados ni en su obra el burdel

no juegue el menor papel. En esta esfera, no hay ninguna contraparte para un poema como «Le jeu» (pero comp, «deux bonnes sœurs»).

La introducción de la alegoría habrá de deducirse a partir de la situación del arte condicionada por el desarrollo técnico; y solo bajo el signo de la primera presentar el ánimo melancólico de esta poesía.

Se podría decir que en el *flâneur* reaparece el ocioso, aquel elegido por Sócrates como interlocutor en el mercado ateniense. Pero ahora ya no hay ningún Sócrates, de modo que el interlocutor queda sin pronunciarse. Y también ha terminado el trabajo esclavo que le garantizaba su ociosidad.

La clave para la relación de Baudelaire con Gautier ha de buscarse en la conciencia del más joven, más o menos clara, de que su impulso destructivo tampoco tendría en el arte una barrera incondicional. Realmente, para la intención alegórica esta barrera no es para nada absoluta. Las reacciones de Baudelaire frente a la *école néopaïenne* permiten reconocer esta situación claramente. Y difícilmente hubiera podido escribir su ensayo sobre Dupont si su crítica radical al concepto de arte no hubiese correspondido a una, en él, no menos radical. Con éxito, Baudelaire buscó encubrir estas tendencias al apelar a Gautier.

## [38]

En innegable que, entre las peculiaridades de la creencia de Hugo en el progreso, y de su panteísmo, está la de coincidir con el mensaje de la mesa parlante. Esto despierta ciertos reparos, pero no serán tan importantes si se los compara con el hecho de la comunicación continua de su poesía con el mundo de los espíritus.

Pues, ciertamente, es menos extraño que su poesía retome temas de la revelación espiritista o parezca retomarlos, a que casi la exponga frente al mundo de los espíritus. Este espectáculo es difícil de conciliar con la postura de otros poetas.

En Hugo, es a través de la multitud que la naturaleza ejerce su derecho elemental sobre la ciudad (J 32, I).

Sobre el concepto de *multitude* y la [relación] entre «muchedumbre» y «masa».

El interés original por la alegoría no es lingüístico sino óptico. «Les images, ma grande, ma primitive passion».

Pregunta: ¿Cuándo empieza a destacarse la mercancía en la imagen de la ciudad? Sería crucial informarse sobre la aparición de las vidrieras en las fachadas según las estadísticas.

## [39]

La mistificación en Baudelaire es una magia apotropaica, similar a la mentira en la prostituta.

Muchos de sus poemas tienen el verso más admirable al principio: allí donde son casi nuevos. Esto ha sido señalado a menudo.

Baudelaire contemplaba el artículo masivo como ideal. En esto tiene su «americanismo» el fundamento más sólido. Quería hallar un «poncif». Lemaître le confirma que lo ha logrado.

La mercancía pasó a ocupar el lugar de la forma alegórica de la intuición.

En la figura que adquirió la prostitución en las grandes ciudades, la mujer no solo aparece como mercancía sino como artículo de masas en sentido patente. Esto se vislumbra a través del disfraz artificial de la expresión individual en favor de una expresión profesional, tal como se efectúa en la obra del maquillaje. Que este aspecto de la prostituta haya resultado determinante para Baudelaire: a favor de esta tesis habla, no en último término, el hecho de que en sus múltiples evocaciones de la prostituta el burdel nunca sea el trasfondo de esta figura, sino la calle.

## [40]

Es muy importante que lo «nuevo» en Baudelaire no aporte ningún tipo de colaboración con el progreso. Además, apenas si puede encontrarse en Baudelaire algún intento de lidiar realmente con la representación del progreso. Es ante todo la «fe en el progreso» lo que él persigue con su odio, como una herejía, una doctrina errada, no como un error común. Por su lado, Blanqui no muestra ningún odio contra la fe en el progreso; pero lo cubre en silencio con su sarcasmo. No es cosa decidida que de esta forma haya sido infiel a su credo político. La actividad del conspirador profesional, tal como lo fue Blanqui, no supone para nada la fe en el progreso sino, en primer lugar, solo la resolución de acabar con la injusticia del momento. Esta resolución de arrancar a la humanidad, en el último momento antes de cada catástrofe, de aquello que la amenaza, es precisamente para Blanqui lo determinante, más que para cualquier otro de los políticos revolucionarios de esa época. Siempre se negó a delinear planes para lo que viniera «más tarde». Con todo esto bien puede conciliarse el comportamiento de Baudelaire en 1848.

## [41]

Finalmente, ante el magro éxito que tenía su obra, Baudelaire terminó por ponerse a sí mismo a la venta. Se arrojó detrás de su obra y así confirmó en su persona y hasta el final lo que pensaba de esa necesidad ineludible de la prostitución para el poeta.

Una de las preguntas decisivas para comprender la poesía de Baudelaire: de qué manera se transformó el rostro de la prostitución con el surgimiento de las grandes ciudades. Pues esto es seguro hasta ahora: Baudelaire expresa este cambio, es uno de los mayores temas de su poesía. Con el nacimiento de las grandes ciudades la prostitución entra en posesión de nuevos arcanos. Uno de estos es, en principio, el carácter laberíntico de la ciudad misma. El laberinto, cuya imagen ha penetrado hasta el tuétano del *flâneur*, aparece a través de la prostitución, en cierto modo, en nuevos colores. El primer arcano de que dispone la prostitución será entonces el aspecto mítico de la gran ciudad en tanto laberinto. A esto pertenece, obvio de por sí, una imagen del minotauro [en] su centro. Que traiga al individuo la muerte no es determinante. Lo determinante es la imagen de las fuerzas que traen la muerte y que él encarna. Y también esto es algo nuevo para el habitante de las grandes ciudades.

## [42]

*Les fleurs du mal* como arsenal; Baudelaire escribió algunos de sus poemas para destruir otros creados antes que los de él. Así se podría continuar desarrollando la famosa reflexión de Valéry.

Es extremadamente importante —esto también ha de decirse para completar el comentario de Valéry— que Baudelaire descubrió

la relación competitiva en la producción poética. Por supuesto que las rivalidades entre los poetas son antiquísimas. Pero aquí se trata precisamente de la transposición de la rivalidad hacia la esfera de la competencia en el libre mercado. Era el mercado, y no la protección de un príncipe, lo que había que conquistar. Sin embargo, en este sentido fue un verdadero descubrimiento de Baudelaire saber que esa relación era entre *individuos*. La desorganización de las escuelas poéticas, los «estilos», son el complemento del mercado abierto, que se abre ante el poeta como un público. El público como tal aparece en el horizonte por primera vez en Baudelaire —y este es el presupuesto para que no haya caído víctima de la «apariencia» de las escuelas poéticas. Y viceversa: porque la «escuela» era a sus ojos una estructura puramente superficial, le pareció que el público tenía una realidad más sólida.

## [43]

Diferencia entre alegoría y símil.

Baudelaire y Juvenal. Lo decisivo es lo siguiente: cuando Baudelaire retrata la infamia y el vicio, siempre se incluye a sí mismo. No conoce el gesto del satírico. Sin embargo, esto solo concierne a *Les fleurs du mal*, que en esta actitud se muestra completamente distinto a los textos en prosa.

Consideraciones fundamentales sobre la relación existente, en los poetas, entre sus apuntes teóricos en prosa y sus poesías. En las poesías abren un territorio del propio interior no accesible generalmente para sus reflexiones. Habrá que mostrarlo para el caso de Baudelaire, señalando a otros como Kafka y Hamsun.

La perduración de la influencia de una poesía está en relación inversa al carácter manifiesto de su contenido concreto. (¿Contenido

de verdad? Ver el trabajo sobre las Afinidades electivas).

Debido a que Baudelaire no nos legó ninguna novela, sin dudas *Les fleurs du mal* ganó peso.

## [44]

El término de Melanchthon *Melencolia illa heroica* designa el genio de Baudelaire de la manera más perfecta. Pero la melancolía comporta en el siglo XIX un carácter distinto que en el XVII. La figura clave de la antigua alegoría es el cadáver. La figura clave de la alegoría posterior es el «souvenir». El «souvenir» es el esquema de la transformación de la mercancía en el objeto del coleccionista. Las *correspondances* son, por su índole, las resonancias infinitamente múltiples de cada recuerdo en las otras. «J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans».

El tenor heroico de la inspiración de Baudelaire está representado en el hecho de que la memoria retrocede en favor del souvenir. Es llamativo que en su obra haya tan pocos «recuerdos de infancia».

Las peculiaridades excéntricas de Baudelaire eran una máscara bajo la que, se podría decir por vergüenza, buscaba ocultar la necesidad supra individual de su forma de vida, y hasta un cierto grado también de su destino.

Desde los 17 años Baudelaire llevó la vida de un literato. No puede decirse que alguna vez se haya denominado un «intelectual», que se haya comprometido en favor de «las cosas espirituales». La marca de fábrica de la producción artística todavía no se había inventado.

## [45]

Sobre el final truncado de las investigaciones materialistas (en oposición al cierre del libro sobre el Barroco).

La visión alegórica, que construyó un estilo en el siglo XVII, ya no existía como tal en el siglo XIX. Baudelaire, como alegórico, estuvo aislado; su aislamiento fue desde cierto punto de vista el de un rezagado. (Sus teorías enfatizan este retraso, a veces, de una forma provocativa). Si la fuerza de la alegoría para construir un estilo fue menor en el siglo XIX, no menor fue su corrupción hacia la rutina, que dejó en la poesía del siglo XVII tan múltiples huellas. Esta rutina perjudicó hasta cierto grado la tendencia destructiva de la alegoría, su énfasis en lo fragmentario en la obra de arte.

# NOTA DE LA TRADUCTORA

En conjunto con los editores, al libro *Charles Baudelaire* publicado por la editorial Suhrkamp que sirvió de base a esta traducción —con un prólogo de Rolf Tiedemann que data de 1974 y que aquí se incluye— hemos agregado el exposé «París capital del siglo XIX». El objetivo fundamental fue completar los textos concernientes a Baudelaire con este resumen de 1935, borrador que expone muy sucintamente el marco temático del gran proyecto del *Libro de los pasajes*. En su origen, los estudios sobre Baudelaire pertenecían a este libro que nunca fue escrito.

Los textos que Benjamin traduce al alemán y cuyos originales son en francés o en inglés (en especial, la prosa de Baudelaire y las citas de Poe) fueron traducidos directamente de las versiones originales.

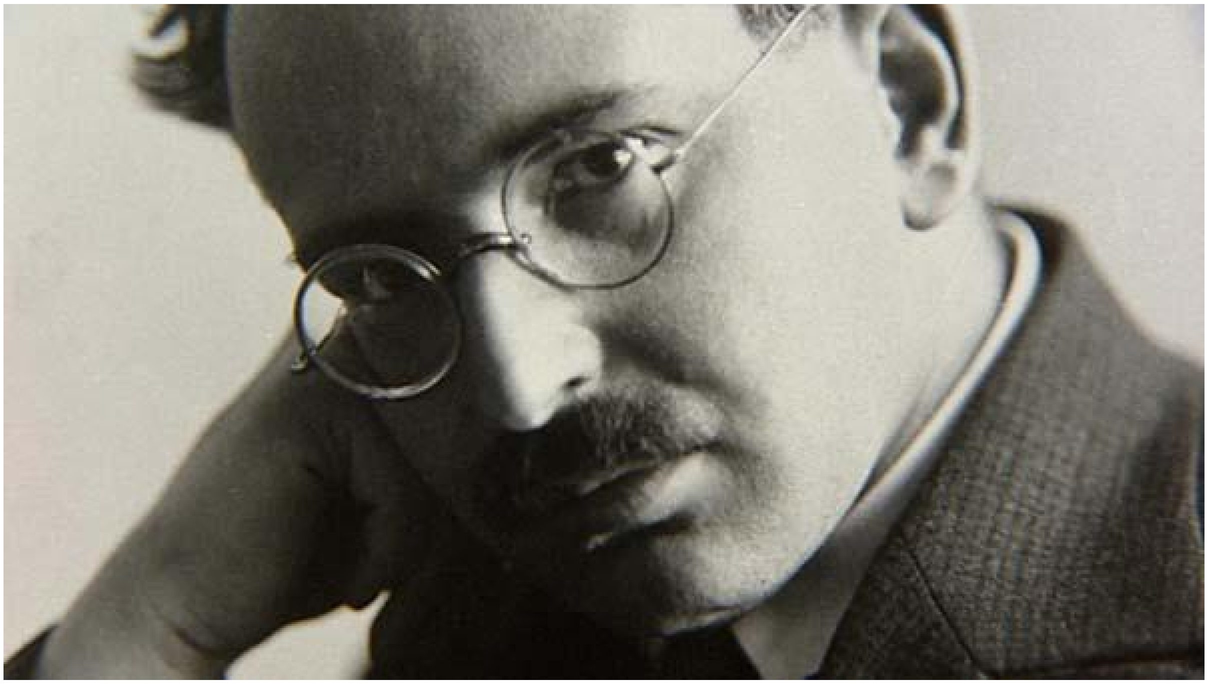
Traducción de ciertos términos:

*Wunschbilder*: imágenes de deseo.

*Schein*: apariencia. Cuando el contexto no ayudaba a la interpretación clásica de *Schein* hemos agregado el adjetivo «ilusoria». La acepción «brillo» no fue utilizada.

*Anschauung*: intuición en todos los casos de contexto gnoseológico.

*Die Moderne*: la modernidad.



WALTER BENJAMIN (Berlín, 15 de julio de 1892 – Portbou, 27 de septiembre de 1940) fue un filósofo, crítico literario, crítico social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán. Su pensamiento recoge elementos del Idealismo alemán o el Romanticismo, del materialismo histórico y del misticismo judío que le permitirán hacer contribuciones perdurables e influyentes en la teoría estética y el Marxismo occidental. Su pensamiento se asocia con la Escuela de Frankfurt.

Con la llegada del nazismo a Alemania y la posterior persecución de judíos y marxistas, abandonó Berlín para siempre y se trasladó a Ibiza, Niza, y finalmente a París.

Walter Benjamin murió el 26 o 27 de septiembre de 1940 en Portbou, (España), tras ingerir una dosis letal de morfina en un hotel de la localidad fronteriza pirenaica, después de que el grupo de refugiados judíos que integraba fuera interceptado por la policía española cuando intentaba salir de Francia.

# Notas

[1] Las referencias de citas de los trabajos de Benjamin serán consignadas en el texto entre paréntesis, señalando el número del tomo de las Gesammelte Schriften en números romanos y el número de página en números arábigos. **<<**

[2] El esquema del otoño de 1938 estuvo precedido de otros distintos, aunque siempre formados por tres partes. Ciertos manuscritos de Benjamin que se habían perdido en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de París y que el editor solo pudo examinar en junio de 1982 nos permiten reconocer un primer plan para el trabajo de Baudelaire, que data probablemente de principios de 1938 o posiblemente de fines de 1937. Por entonces Benjamin parece haber revisado el manuscrito completo de la obra de los pasajes, hasta donde estaba listo; hizo un registro de las notas que planeaba utilizar para el «Baudelaire», reuniéndolas, y al mismo tiempo las marcó en el manuscrito de los pasajes con varios signos. (Se trata aquí de los «signos de transmisión», incluidos en V, 1262-1277, y que ahora pueden descifrarse con los documentos hallados en París). Los apuntes previstos para el trabajo sobre Baudelaire fueron reunidos en complejos temáticos, pasados a listas y asignados a cada una de las tres partes del trabajo. Según este orden, en esta fase correspondían a la primera parte los temas: «disposición sensible», «pasión estética», «melancolía», «alegoría» y «recepción»; para la segunda parte: «ennui», «el héroe», «el mercado literario», «el flâneur y la masa» y «rebelde y espía»; y para la tercera: «la mercancía», «spleen», «nouveauté», «Jugendstil», «tradición», «eterno retorno», así como «perte d’auréole» (cf. los apéndices del último tomo de las *Gesammelte Schriften*). El 16 de abril de 1938 Benjamin comunicó a Horkheimer otro esquema: «El trabajo tendrá tres partes. Los títulos proyectados para cada una son: Idea e imagen; Antigüedad y modernidad; Lo nuevo y siempre igual» (I, 1073). La caracterización más detallada de este esquema, presentado a continuación en esa carta (cf. I, 1073 y ss.) demuestra ser un puente entre el plan que se deduce de los manuscritos de París y el del otoño de 1938. **<<**

[3] Estos trabajos de preparación se encuentran reproducidos *in extenso* en el primer tomo de las *Gesammelte Schriften* de Benjamin (cf. I, 1137-1188). El legajo «J» de los pasajes representa aquí una excepción, pues su constelación dentro de la obra de los pasajes es más importante que su pertenencia a los estudios de preparación al libro de Baudelaire; por esta razón fue incluido en el quinto tomo de la edición completa de los escritos de Benjamin, que contiene el *Libro de los pasajes* (cf. V, 301-489). Los manuscritos de París sobre el «Baudelaire» mencionados en la primera nota fueron reproducidos finalmente en el último tomo de la edición completa como apéndice. **<<**

[4] Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, ed. de R.Tiedemann, Frankfurt, 1970, p. 10. **<<**

[5] Ibíd., p. 73. **<<**

[6] Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, t. 19, Frankfurt, 1967, p. 408.
**<<**

[7] El manuscrito de «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» está en la Akademie der Künste de la RDA en Berlín, fue editado como un todo por Rosemarie Heise (cf. *Das Parts des Second Empire bei Baudelaire*, Berlín— Weimar, 1971), y en las *Gesammelte Schriften* reproducido con sus variantes respecto de la versión definitiva. El manuscrito de Berlín comienza con dos breves secciones —una de la introducción metodológica y otra con el título «El gusto»— que Benjamin suprimió en el manuscrito mecanografiado que se encuentra en el Archivo Benjamin de Frankfurt, la versión definitiva del trabajo. No corresponden a las «páginas faltantes» del principio del manuscrito mecanografiado de Frankfurt (cf. I, 1193), que probablemente Benjamin nunca haya escrito. Sobre la diferencia entre el comienzo del manuscrito berlinés y el mecanografiado de Frankfurt, Rosemarie Heise ha iniciado una polémica tan absurda como incitadora a las confusiones contra este editor. En un principio nos consultó por carta sobre el comienzo del manuscrito, y le fueron comunicadas literalmente las palabras de Benjamin sobre las «páginas faltantes»; sin embargo, Heise publicó la siguiente frase: «Es bastante seguro que éste [el manuscrito berlinés] contiene las páginas que faltan en el mecanografiado de Frankfurt, y que Benjamin anunciaba allí, en dos papeles, que completaría más tarde» (R. Heise, «Vorbemerkungen zu einem Vergleich der Baudelaire-Fassungen», en *alternative*, 10 [1967], p. 198). Este editor rechazó la afirmación como falsa (cf. Tiedemann, «Zur ‘Beschlagnahme’ Walter Benjamins oder Wie man mit der Philologie Schlitten fährt», en *Das Argument*, 10 [1968], p. 89). Luego Heise cedió, pero siguió asegurando: «Estas notas [la indicación de Benjamin de las “páginas faltantes”] no coinciden en todos los puntos con el contenido de las primeras páginas del manuscrito de Potsdam [el de Berlín]» (R. Heise, «Nachbemerkungen zu einer Polemik oder Widerlegbare

Behauptungen der frankfurter Benjamin-Herausgeber», en *alternative*, 11 [1968], p. 72); pero hay que decir que, más bien, el contenido de las primeras páginas del manuscrito de Berlín no coinciden en *ningún* punto con lo mencionado en las «notas» del manuscrito mecanografiado. Finalmente, en su edición posterior del manuscrito, Heise no volvió a aludir a las páginas «faltantes», pero postuló nuevos comentarios equívocos sobre la introducción del manuscrito: «Rolf Tiedemann… supone… que Benjamin había suprimido esta explicación metodológica en la copia [el mecanografiado] porque, en tanto introducción, correspondía al principio del libro planeado pero no al comienzo de la parte intermedia. Esto no es concluyente en la medida en que Benjamin, en alguna oportunidad y tal como Tiedemann cita, habla de una 'digresión', que precisamente aquí habría encontrado su lugar…» (R. Heise, prólogo a: Benjamin, *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, ibid., p. 11). Y ciertamente, esa «digresión» —«tal como Tiedemann cita», pero que Heise suprime— debía confrontar los conceptos de «salvación» y «apología»: en la «introducción metodológica» del manuscrito de Berlín no se habla ni de «salvación» ni de «apología», y menos aún de una confrontación; por otra parte, según la intención que Benjamin explicaba (cf., por ejemplo, I, 1073 y ss.), esta digresión, si hubiera sido escrita, hubiera tenido su lugar precisamente no en la parte intermedia del libro sobre Baudelaire, sino en el comienzo. **<<**

[8] Brecht, ob. cit., p. 409. Cf. también V, 474. **<<**

[9] Brecht resumió su juicio sobre el trabajo de Benjamin en las siguientes frases: «todo mística con una actitud antimística, ¡de esta forma adaptan la concepción materialista de la historia! es bastante espantoso» (Brecht, Arbeitsjournal, t. I, Frankfurt, 1973, p. 16). **<<**

[10] Cf. Karl Marx, *Zur Kritik der politischen Okonomic*, en Karl Marx y Friedrich Engels, Werke (a partir de aquí citadas como MEW), t. 13, Berlín, 1964, p. 8. *[El capital: crítica de la economía política*, Madrid, Akal, 2000]. **<<**

[11] Marx y Engels, *Die deutsche Idiologie*, en MEW, t. 3, 1958, p. 27. *[La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos,* Madrid, Losada, 2005], **<<**

[12] Marx, *Thesen über Feuerbach*, en MEW, t. 3, p. 5. *[Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos*, Ed. Grijalbo, S. A., México, 1970]. **<<**

[13] Habermas fue el primero en señalar la diferencia de la crítica «salvadora» de Benjamin respecto de la crítica de la ideología; cf. Jürgen Habermas, «Walter Benjamin. Bewuíütmachende oder rettende Kritik (1972)», en *Philosophisch-politische Profile*, 3.ª ed., Frankfurt, 1981, pp. 336-376. **<<**

[14] Por eso Benjamín, que en el aislamiento de su exilio en París dependía especialmente de cómo eran recibidos sus trabajos, no reaccionó de una manera insensible a la crítica de su amigo; sin embargo, rechazó algunas objeciones de Adorno como injustificadas. Pero desde un principio estuvo «muy lejos de…» considerar la crítica como «infecunda» (I, 1101). Más tarde, dijo creer que el nuevo trabajo «traía consigo las mejoras más decisivas» (I, 1121). En carta a Adorno escribió: «Así como el nuevo capítulo de Baudelaire podría valer muy poco como una ‘reelaboración’ del que usted conoce, sin embargo le resultará a usted perceptible, pienso, el efecto de nuestra correspondencia sobre Baudelaire del verano pasado» (I, 1124). **<<**

[15] Engels, carta a Conrad Schmidt del 27 de octubre de 1890, en MEW, t. 37, 1967, p. 493 (el subrayado es mío). **<<**

[16] Cf. Tiedemann, *Studien zur Philosophic Walter Benjamins*, 2.ª ed., Hrankfurt, 973, p. 101 y ss. **<<**

[17] Marx, *Das Kapital I*, en MEW, t. 23, 1969, p. 446. *[El capital*, t. I, Fondo de Cultura Económica, México, 1999]. **<<**

[18] Marx, *Okonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, en MEW, t. complementario, parte I, 1968, p. 514. *[Manuscritos económico— filosóficos de 1844*, Buenos Aires, Colihue, 2004]. **<<**

[19] Charles Baudelaire, *Œuvres completes*, ed. de Le Dantec-Pichois, París, 1961, p. 82. *[Obras completas*, 2 vols., Barcelona, Altaya, 1995]. **<<**

[20] Karl Korsch, *Karl Marx*, Frankfurt-Viena, 1967, p. 8. *[Karl Marx*, Barcelona, Folio, 2004]. **<<**

[21] Benjamin, *Briefe*, ed. de Gerschom Scholem y Theodore W. Adorno, 2.ª ed., Frankfurt, 1978, p. 355. **<<**

[22] Ibíd., p. 425. **<<**

[23] Baudelaire, ob. cit., p. 1274. **<<**

[24] Marx, *Das Kapital II*, en MEW, t. 24, 1963, p. 385; cf. V, 804. *[El capital*, t. II, Fondo de Cultura Económica, México, 2000]. **<<**

[25] Cf. Baudelaire, ob. cit., p. 1260, p. 1262 y ss., p. 1276; también del mismo autor, *Correspondance genérale*, t. 1, Crépet, París, 1947, p. 369; t. 3, 1948, p. 37; t. 4, 1948, p. 312; t. 5, 1949, p. 281. *[Correspondencia general*, Buenos Aires, Paradiso, 2005]. **<<**

[26] Korsch, ob. cit., p. 183. **<<**

[27] Cf. Engels, «Programai der blanquistischen Kommuneflüchtlinge», en MEW, t. 18, 1962, p. 529. **<<**

[28] Marx, *Das Kapital/*, ob. cit., p. 94. **<<**

[29] Ibíd., p. 791. **<<**

[30] Benjamin, *Briefe*, ob. cit., p. 523 y ss. **<<**

[31] Ibid. **<<**

[32] Karl Marx y Friedrich Engels: «Bcspr. von Adolphe Chenu *Les conspirateurs*», París, 1850, y Lucien de la Hodde, *La naissance de la République en février 1848*, París 1950; citado en *Die Neue Zeit* 4 (1886), p. 555.Proudhon, que busca distanciarse de los conspiradores de profesión, se llama a sí mismo en alguna oportunidad «un hombre nuevo, un hombre cuyo asunto no es la barricada sino la discusión; un hombre que todas las noches podría sentarse a la mesa con el prefecto de la policía y hacer entrar en su círculo de confianza a todos los de la Hodde del mundo» (citado según Gustave Geffroy, *L'enfermé*, París, 1897, pp. 180-181). **<<**

[33] Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. Nueva edición aumentada con un prólogo de F. Engels, ed. e introd. de David Rjazanov, Viena - Berlín, 1927, p. 73. *[El dieciocho Brumario de Louis Bonaparte*, Buenos Aires, Prometeo, 2003]. **<<**

[34] Charles Baudelaire, *Œuvres*, texto establecido y anotado par Yves-Gérard Le Dantec, 2 tomos, París, 1931-1932 (Bibliothéque de la Pléiade. I y 7.) II, p. 415. [En adelante se cita solo por tomo y número de página]. [*Les Drames et romans honnêtes*]. **<<**

[35] Marx y Engels, «Bespr. von Chenu und de la Hodde», p. 556. **<<**

[36] El general Aupick era el padrastro de Baudelaire. **<<**

[37] II, p. 728. [*Argument du livre sur la Belgique, Note détachée*] **<<**

[38] Baudelaire, *Lettres à sa mère*, París, 1932, p. 83. [*Cartas a la madre*, Barcelona, Grijalbo, 1993]. **<<**

[39] II, p. 666. [*Mon cœur mis a nu*]. **<<**

[40] Charles Proles, *Raoul Rigault. La préfecture de police sous la Commune. Les otages. (Les hommes de la revolution de 1871),* París, 1898, p. 9. **<<**

[41] Baudelaire, *Lettres à sa mère*, loc. cit., p. 278. **<<**

[42] Marx y Engels, «Bespr. von Chenu und de la Hodde», loc. cit. p. 556. **<<**

[43] Cf. Ajasson de Grandsagne y Maurice Plaut, *Révolution de 1830. Plan des combats de Paris aux 27, 28 et 29 juillet*, París, [sin año de edición]. **<<**

[44] Victor Hugo, *Œuvres completes. Edition définitive d'aprés les manuscrits originaux*. Novela. Tomo 8: *Les Misérables*, IV París, 1881, pp. 522-523. [Voi. IV, libro XIII, cap. II], [*Los miserables*, Buenos Aires, Suma de Letras, 2005]. **<<**

[45] I, p. 229. [Projet d'epilogue pour la seconde édition des Fleurs du mal]. **<<**

[46] Cit. Charles Benoist, «La crise de l’état moderne. Le ‘mythe’ de ‘la classe ouvrière’», en *Revue des deux mondes*, año 84, 6.º período, t. 20, 1 de marzo de 1914, p. 105. [«Oh fuerza, reina de las barricadas… tú que brillas en el relámpago y en el motín… es hacia ti que los prisioneros tienden sus manos encadenadas»]. **<<**

[47] Georges Laronze, *Histoire de la Commune de 1871 d’après des documents et des souvenirs inédits. La justice*, París, 1928, p. 532. **<<**

[48] Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, loc.cit., p. 28. **<<**

[49] Marx y Engels, «Bespr. von Chenu und de la Hodde», loc. cit., p. 556. **<<**

[50] Descripción de J.-J. Weiss; citado en Gustave Geffroy, *L’enfermé*, loc. cit., pp. 346-348. **<<**

[51] Baudelaire sabía apreciar estos detalles. «¿Y por qué los pobres no se ponen guantes para mendigar? Harían fortunas» (II, p. 424). [*L'art romantique*]. Él atribuye estas palabras a un desconocido; tienen la marca de Baudelaire. **<<**

[52] Marx y Engels, «Bespr. von Chenu und de la Hodde», loc.cit., p. 556. **<<**

[53] Marx, *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850*, impreso en la *Neue Rheinische Zeitung, Politisch-ökonomische Revue*, Hamburgo, 1850. Con introducción de Friedrich Engels, Berlín, 1895, p. 87. *[La lucha de clases en Francia de 1848 a 1850*, Buenos Aires, Prometeo, 2011]. **<<**

[54] H.A. Frégier, *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes, et des moyens de les rendre meilleures*, t. 1, París, 1840, p. 86. **<<**

[55] Edouard Foucaud, *Paris inventeur. Physiologie de l’industrie française*, París, 1844, p. 10. **<<**

[56] I, p. 120. [«Le vin des chiffonniers»] **<<**

[57] Este presupuesto es un documento social, no solo por estos sondeos organizados alrededor de una familia sino también por tratar de presentar la miseria más profunda de una forma menos chocante, clasificándola en ciertos órdenes. Con la ambición de no dejar ninguna de sus inhumanidades sin su parágrafo jurídico, de los que son al mismo tiempo la aplicación, los Estados totalitarios hicieron florecer un germen que, según se puede deducir a partir de aquí, ya dormitaba en una fase temprana del capitalismo. La cuarta sección de este presupuesto de un trapero (necesidades culturales, entretenimientos e higiene) se presenta de la siguiente forma: «Enseñanza de los niños: el dinero para la escuela es pagado a la familia por el patrón - 48 fr. 00; — compra de libros - 1 fr. 45. Prestaciones de auxilio y limosnas (los trabajadores de esta clase en general no dan limosnas); fiestas y celebraciones: comidas consumidas por la familia completa en alguna de las *barrieres* de París (8 salidas al año): vino, pan y papas asadas - 8 fr. 00; — comidas que consisten en fideos — preparados con manteca y queso — y vino, en Navidad, viernes de carnaval, Pascuas y Pentecostés: estos gastos están registrados en la primera sección; — tabaco de mascar para el hombre (colillas de cigarros recolectadas por el trabajador mismo)… representan de 5 fr. 00 a 34 fr. 00; — tabaco de aspirar para la mujer (se compra)… 18 fr. 66; — juguetes y otros regalos para el niño - 1 fr. 00… Correspondencia con los parientes: cartas de los hermanos del trabajador, que viven en Italia: en promedio una al año… Suplemento. El recurso más importante de la familia, en caso de accidente, consiste en la beneficencia privada… Ahorros anuales (el trabajador no posee ninguna perspectiva de ahorro; lo que más le interesa es procurar el mayor bienestar para su mujer y su pequeña hija compatible con su situación; no hace ningún ahorro sino que gasta día a día todo lo que ha ganado)» (Frédéric Le Play, *Les ovriers européens*, París,

1855, pp. 274-275). — Un comentario sarcástico de Buret ilustra el espíritu de un sondeo semejante: «Como la humanidad, y hasta la decencia, prohíben dejar que los hombres mueran como los animales, no se les puede negar la limosna de un ataúd» (Eugene Buret, *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France; de la nature de la misère, de son existence, de ses effects, de ses causes, et de l'insuffisance des remèdes qu'on lui a opposés jusqu'ici; avec l'indication des moyens propres à en affranchir les sociétés*, t. 1, París, 1840, p. 266). **<<**

[58] Es fascinante ver cómo, de a poco, se va abriendo camino la rebelión en las diversas versiones de los versos finales del poema. En la primera composición decían:

C’est ainsi que le vin règne par ses bienfaits,

Et chante ses exploits par le gosier de l’homme.

Grandeur de la bonté de Celui que tout nomme,

Qui nous avait déjà donné le doux sommeil,

Et voulut ajouter le Vin, fils du Soleil,

Pour réchauffer le cœur et calmer la souffrance

De tous ces malheureux qui meurent en silence. (I, p. 605). [Notes et variantes de «Le vin des chiffoniers»]

En 1852 decían:

Pour apaiser le cœur et calmer la souffrance

De tous ces innocents qui meurent en silence,

Dieu leur avait deja donné le doux sommeil;

Il ajouta le vin, fils sacré du Soleil. (I, p. 606). ídem

Y finalmente en 1857, en un cambio radical del sentido:

Pour noyer la rancœur et bercer l’indolence

De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,

Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;

L’Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil! (I, p. 121). [«Le vin des chiffonniers»]Se puede ver con claridad como la estrofa encuentra su forma definitiva recién con el contenido blasfemo. **<<**

[59] Charles Augustin Sainte-Beuve, *Les consolations. Pensées d'août. Notes et sonnets — un dernier rêve (Poésies de Sainte-Beuve. 2e partie),* París, 1863, p. 193. **<<**

[60] I, p. 136. [«Abel et Cain»] **<<**

[61] Marx, *Das Kapital. Kritik derpolitischen Okonomie. Ungekürzte Ausgabe nach der zweiten Auflage von 1872*, [Introd, de Karl Korsch], t. 1, Berlín, 1932, p. 173. *[El capital: crítica de la economia politica*, Madrid, Akal, 2000]. **<<**

[62] El título está seguido de una advertencia preliminar que en las ediciones posteriores fue suprimida y que presenta los poemas de este grupo como una imitación altamente literaria de los sofismas «de la ignorancia y de la furia». En realidad, no se puede hablar de imitación. La fiscalía del Segundo Imperio así lo entendió, y lo mismo ocurre con sus seguidores. Con mucha desfachatez, el barón Seilliére lo demuestra en su interpretación del poema que abre la serie «Révolte». Se llama «Le reniement de Saint Pierre» y contiene estos versos:

Rêvais-tu de ces jours…

Ou, le coeur tout gonflé d'espoir et de vaillance,

Tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,

Où tu fus maître enfin? Le remords n'a-t-il pas

Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance? (I, p. 136).En estos remordimientos, el irónico interpretador descubre los autorreproches por haber «dejado pasar una oportunidad tan buena de proclamar la dictadura del proletariado» (Ernest Seillière: Baudelaire, París, 1931, p. 193). **<<**

[63] I, p. 138. [«Les litanies de Satan»] **<<**

[64] Jules Lemaître, *Les contemporains. Etudes et portraits littéraires*, 4.ª serie [14.ª ed., París, 1897], p. 30. **<<**

[65] Cf. [Auguste-Marseille] Barthélemy, *Némésis. Satire hebdomadaire*, París, 1834, t. I, p. 225 («L’archevéché et la bourse»). **<<**

[66] Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, loc. cit., p. 124. **<<**

[67] Jules-Amédée Barbey d’Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes. (XIXe siècle), 3e partie: Les poetes,* París, 1862, p. 242. **<<**

[68] Pierre Larousse, *Grand dictionaire universel du XIXe siècle*, t. 6, París, 1870, p. 1413 (Artículo «Dupont»). **<<**

[69] Marx, «Dem Andenken der Juni-Kämpfer», cit. según *Karl Marx ais Denker, Mensch und Revolutionar. Ein Sammelbuch*, ed. de D. RJazanov, Viena, Berlín, 1928, p. 40. **<<**

[70] Pierre Dupont, *Le chant du vote*, París, 1850 [sin paginación]. **<<**

[71] II, pp. 403-405. [*Reflexions sur quelques-uns de mes contemporains. Pierre Dupont]* **<<**

[72] Paul Desjardins, «Poetes contemporains. Charles Baudelaire» en *Revue bleue. Revue politique et littéraire* (París), 3.ª serie, t. 14, año 24, 2.º semestre, n.º 1, 2 de julio de 1887, p. 19. **<<**

[73] II, p. 659. [*Mon cœur mis à nu*] **<<**

[74] II, p. 555. *[Reflexions sur quelques-uns de mes contemporains. Pierre Dupont*] **<<**

[75] Sainte-Beuve, «De la littérature industrielle» en *Revue des deux mondes*, 4.ª serie, 1839, pp. 682-683. **<<**

[76] Mme. Emile de Girardin née Delphine Gay, *Œuvres completes*, t. 4: *Lettres parisiennes 1836-1840*, París 1860, pp. 289-290. **<<**

[77] Gabriel Guillemot, *Le bohème. Physionomies parisiennes*, dessins par Hadol, París, 1868, p. 72. **<<**

[78] «Con ojo apenas ejercitado puede uno reconocer fácilmente que una chica que se deja ver en un elegante traje y vestida ricamente a las ocho, es la misma que a las nueve aparece haciendo la calle [grisette] y a las diez se presenta como campesina» (F.-F.-A. Béraud, *Les filies publiques de Paris, et la police qui les régit*, t. I, París, Leipzig, 1839, p. 51). **<<**

[79] Alfred Nettement, *Histoire de la Literature française sous le Gouvernement de Juillet*, t. I, 2.ª ed., París, 1859, pp. 301-302. **<<**

[80] Cf. Ernest Lavisse, *Histoire de France contemporaine. Depuis la revolution jusqu a la paix de 1919*, t. 5: S. Charléty, *La monarchic de juillet (1830-1848),* París, 1921, p. 352. **<<**

[81] Cf. Eugène de Jacquot Mirecourt, *Fabrique de romans. Maison Alexandre Dumas et Compagnie*, París, 1845. **<<**

[82] Paulin I.imayrac, «Du Roman actuel et de nos romanciers», en *Revue des deux mondes*, t. II, año 14, nueva serie, 1845, pp. 953-954. **<<**

[83] Paul Saulnier, «Du roman en général et du romancier moderne en particulier», en *Le bohème. Journal non politique*, año 1, n.º 5, 29 de abril de 1855, p. 2.La utilización de «negros» no estaba limitada al folletín. Scribe empleaba para los diálogos de sus obras toda una serie de colaboradores anónimos. **<<**

[84] Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, loc. cit., p. 68. **<<**

[85] Alphonse de Lamartine, *Œuvres poétiques completes*, Ed. Guyard, París, 1963, p. 1506 («Lettre à Alphonse Karr»). **<<**

[86] En una carta abierta a Lamartine decía el ultramontano Louis Veuillot: «Usted no sabe que para ser libre hay que despreciar mucho el oro. Y para comprar esta libertad que se procura al precio del oro, es decir, al precio de la libertad, produce usted sus libros de una forma tan comercial como sus verduras o su vino» (Louis Veuillot, *Pages choisies avec une introduction critique par Antoine Albalat*, Lyon, París, 1906, p. 31). **<<**

[87] Marx, *Der achzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, loc.cit., pp. 122-123. **<<**

[88] Ibíd., p. 122. **<<**

[89] *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme. Nouvelle edition (Poésies de Sainte-Beuve. 1re partie),* Paris, 1863, pp. 159-160. **<<**

[90] A partir de los informes de Kisseljow, por entonces embajador en París, Pokrowski demostró que los acontecimientos sucedieron tal como ya Marx lo había explicado en las *Luchas de clase en Francia*. El 6 de abril de 1849 Lamartine había asegurado al embajador que habría de concentrar tropas en la ciudad; una medida que la burguesía, más tarde, quiso justificar con las manifestaciones de trabajadores del 16 de abril. El comentario de Lamartine, según el cual necesitaría unos diez días para concentrar a la tropa, echa una luz de ambigüedad sobre esas manifestaciones (cf. Michail N. Pokrowski, *Historische Aufsätze. Ein Sammelband*, Viena, Berlín, 1928, pp. 108-109). **<<**

[91] Sainte-Beuve, *Les consolations*, loc. cit., p. 118. **<<**

[92] Cit. por Franţois Porche, *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*, París, 1926, p. 248. *[La vida dolorosa de Charles Baudelaire*, Buenos Aires, Taurus, 1997]. **<<**

[93] Cf. Porché, loc. cit., p. 156. **<<**

[94] Ernest Raynaud, *Ch. Baudelaire. Etude biographique et critique suivi d’un essai de bibliographic et d’iconographie baudelairiennes*, París, 1922, p. 319. **<<**

[95] II, p. 385. [*Conseils aux jeunes litterateurs*] **<<**

[96] Cit. en Eugène Crépet, *Charles Baudelaire. Etude biographique, revue et mise a jour par Jacque Crépet*, París, 1906, pp. 196-197. **<<**

[97] I, p. 209. [Poésie de jeunesse: «Je n’ai pas pour maîtresse une lionne illustre»] **<<**

[98] Cf. Charles Louandre, «Statistique littéraire. De la production intellectualle en France depuis quinze ans. Dernière partie» en, *Revue des deux mondes*, I. 20, año 17, nueva serie, 15 de noviembre de 1847, pp. 686-687. **<<**

[99] Eduard Fuchs, *Die Karikatur der europäischen Volker. Erster Teil: Vom Altertum bis zum Jahre 1848*, 4.ª ed., Munich, 1921, p. 362. **<<**

[100] Ferdinand von Call, *Paris und seine Salons*, t. 2, Oldenburg, 1845, p. 22. **<<**

[101] II, p. 333. [*Le peintre de la vie moderne*] **<<**

[102] Georg Simmel, *Mélanges de philosphie relativiste. Contribution à la culture philosophique*, trad, de A. Guillain, París, 1912, pp. 26-27. **<<**

[103] Cf. Edward George Bulwer Lytton, *Eugene Aram. A Tale. By the Author of «Pelham», «Devereux»*, &c., Paris, 1832, p. 314. **<<**

[104] Marx y Engels, *Ober Feuerbach. Der erster Teil der Deutsche Ideologie*, en *Marx-Engels-Archiv (Zeitschrift des Marx-Engels-Instituts* en Moscú, ed. de D. Rjazanov, Frankfurt), t. I, 1926, p. 272. **<<**

[105] Foucaud, *Paris inventeur. Phystologie de L’industrief rançaise*, París, 1844, pp. 222-223. **<<**

[106] Honoré de Balzac, *Le cousin Pons*, Conard, París, 1914, p. 130.
**<<**

[107] II, p. 637. Essais et notes, Journaux intimes XXI. **<<**

[108] Cit. por Adolphe Schmidt, *Tableaux de la révolution française. Publiés sur les papiers inédits de département et de la police secrète de Paris*, t. 3, Leipzig, 1870, p. 337. [*Mon c’ur mis à un*] **<<**

[109] II, p. 333. *[Le peintre de la vie moderne*] **<<**

[110] En *Séraphita*, Balzac habla de «esta mirada interior cuyas veloces percepciones llevan, uno tras otro a su alma… los paisajes más contrastantes del mundo». **<<**

[111] Cf. Régis Messac, *Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique*, París, 1929. **<<**

[112] Cf. André Le Breton, *Balzac, L'homme et l'œuvre*, París, 1905, p. 83. **<<**

[113] Hippolyre Babou, *La vérité sur le cas de M. Champfleury*, París, 1857, p. 30. **<<**

[114] Cf. Baudelaire, *Lesfleurs du mal*, París, Crès, 1928. Introducción de Paul Valéry. **<<**

[115] II, p. 424. [«L’école paienne»] **<<**

[116] «Siempre hay que… recurrir a Sade para explicar el mal» (II, p. 694). **<<**

[117] Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire (Charles Baudelaire, *Œuvres completes*, t. 5; *Traductions 1*, Calmann Lévy), París, 1885, pp. 484-486. [*Cuentos*, t. I, trad, de J. Cortázar, Madrid, Alianza, 1970]. **<<**

[118] I, p. 106. [«A une passante»] **<<**

[119] Albert Thibaudet, *Intérieurs. Baudelaire, Fromentin, Amiel*, París, 1924, p. 22. **<<**

[120] El tema del amor por la mujer que pasa fue recogido por uno de los primeros poemas de George. Pero lo esencial no quedó a su alcance: la corriente, que pasa delante del poeta y con que la multitud arrastra a la mujer. De este modo, el resultado es una tímida elegía. Las miradas del que habla, tal como confiesa a su dama, «húmedas de anhelos pasan / antes de atreverse a hundirse en la tuya» (Stefan George, *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, 7.ª ed., Berlín 1922, p. 23). Por su parte, Baudelaire no deja lugar a dudas: *él* ha clavado los ojos en los de la transeúnte. **<<**

[121] Balzac, *Modeste Mignon*, Editions du Siècle, París, 1850, p. 99. *[Los pretendientes de Modeste Mignon*, Barcelona, Erasmus, 2011]. **<<**

[122] Sigmund Engländer, *Geschichte derf ranzösischen Arbeiter-Associationen*, tercera parte, Hamburgo, 1864, p. 126. **<<**

[123] I, p. 115. [«Brumes et pluies»] **<<**

[124] Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, traducción de Charles Baudelaire. (Charles Baudelaire, *Œuvres completes*, t. 6, *Traductions II*, Calmann Lévy), París, 1887, p. 102. [*Cuentos*, t.I, trad. de J. Cortázar, Madrid, Alianza, 1970] **<<**

[125] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Ausgewählte Schriften*, t. 15, *Leben und Nachlass*, de Julius Eduard Hitzig, t. 3, 3.ª ed., Stuttgart, 1839, pp. 32-34. **<<**

[126] Cit. anónima [Franz Mehring], «Charles Dickens», en *Die Neue Zeit* 30 (1911-1912), 1.1, p. 622. **<<**

[127] II, p. 710. *[Pauvre Belgique*] **<<**

[128] Cf. (Marcel Poête [u.a.]:) *La transformation de Paris sous le second Empire. Exposition de la Bibliothèque et des travaux historique de la viile de Paris, organisée avec le contours des collections de P. Blondel* [entre otros], París, 1910, p. 65. **<<**

[129] Julien Lemer, *Paris au gaz*, París, 1861, p. 10.La misma imagen en «Crepuscule du soir»: el cielo se va cerrando de a poco como una gran alcoba; cf. I, p. 108. **<<**

[130] Alfred Delvau, *Les heures parisiennes*, París, 1866, p. 206. **<<**

[131] Cf Louis Veuillot, *Les odeurs de Paris*, París, 1914, p. 182. **<<**

[132] Robert Louis Stevenson, *Virginibus Puerisque and Other Papers*, Londres [?], p. 192 («A Plea for Gas Lamps»). **<<**

[133] Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, loc.cit., p. 94. **<<**

[134] Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, (Charles Baudelaire, *Œvres completes*, Crépet-Pichois, t. 10), París, 1937, p. 207. **<<**

[135] Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, loc. cit., p. 94. **<<**

[136] Ibíd., p. 89.

Existe, para este pasaje, un paralelo en «Un jour de pluie». El poema, aunque firmado por otra mano, fue atribuido a Baudelaire (cf. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, Jules Mouquet, París, 1929). La analogía que se establece entre el último verso y la mención de Poe de Tertuliano es más notable si consideramos que el poema fue escrito, a más tardar, en 1843, es decir, en una fecha en que Baudelaire todavía no conocía a Poe.

Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,

Ou, pour courir plus vite, en s’éloignant nous pousse.

Partout fange, déluge, obscurité du ciel:Noir tableau qu’eût rêvé le noir Ezéchiel! (I, p. 211). **<<**

[137] Poe, loc. cit., pp. 89-90. **<<**

[138] La imagen de Norteamérica de Marx parece del mismo paño que la descripción de Poe. Marx destaca el «febril movimiento juvenil de la producción material» en los Estados Unidos y hasta lo hace responsable de que no hubiera «ni tiempo ni oportunidad» de «deshacerse del viejo mundo fantasmal» (Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, loc. cit., p. 30). La fisionomía misma de la gente de negocios tiene en Poe algo demoníaco. Baudelaire describe cómo con el crepúsculo despiertan en la atmósfera «los demonios malsanos, como gente de negocios». Quizá este pasaje en «Crepuscule du soir» haya sido también influenciado por el texto de Poe. **<<**

[139] Cf. Georges Friedmann, *La crise du progrès. Esquisse d’histoire des idées 1895-1935*, 2.ª ed., París, 1936, p. 76. **<<**

[140] Paul-Ernest de Rattier, *Paris n’existe pas*, París, 1857, pp. 74-75. **<<**

[141] Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, loc. cit., p. 98. **<<**

[142] Jules Laforgue, *Mélanges posthumes*, París, 1903, p. 111. **<<**

[143] Cf. Marx, *Das Kapital*, loc. cit., p. 95. **<<**

[144] I, pp. 420-421. *[Le spleen de Paris*, «Les foules»] **<<**

[145] A los ejemplos reunidos en la primera parte de este ensayo, se suma ahora el segundo poema del «Spleen» como uno de mayor peso. Difícil que algún otro poeta antes de Baudelaire haya escrito un verso análogo al de «Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées» (I, p. 86). El poema está armado punto por punto siguiendo la empatia con una materia muerta en un doble sentido: es una materia inorgánica, y además está separada del proceso de circulación.

Désormais tu n'es plus, ô matière vivante!

Qu'un granit entouré d'une vague épouvante,

Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux;

Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,

Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche

Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche. (I, p. 86).La imagen de la esfinge con la que cierra el poema tiene la belleza lúgubre de los objetos invendibles, que se encontraban por entonces en los pasajes. **<<**

[146] II, p. 627. [*Mon c’ur mis à nu*] **<<**

[147] I, p. 421. *[Le spleen de París*, «Les foules»] **<<**

[148] I, p. 421, ibíd. **<<**

[149] I, p. 108. [«Le crepuscule du soir»] **<<**

[150] Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen*, 2.ª ed., Leipzig, 1848, pp. 3637. *[La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Buenos Aires, Júcar, 1979]. **<<**

[151] II, p. 626. *[Mon c'ur mis à nu*] **<<**

[152] Percy Bysshe Shelley, *The Complete Poetical Works*, London, 1932, p. 346 («Peter Bell the Third Part»). [La traducción al alemán utilizada por BJ es de Brecht], **<<**

[153] I, p. 102. [«Les petites vieilles»] **<<**

[154] Cf. I, p. 102, ibíd. **<<**

[155] II, p. 193. [*Quelques caricaturistes francais*] **<<**

[156] II, p. 522. [*Reflexions sur quelques-uns de mes contemporains. VictorHugo)* **<<**

[157] I, p. 100. [«Les sept vieillards»] **<<**

[158] I, p. 103. [«Les petites vieilles»] **<<**

[159] En el ciclo «Les petites vieilles», el tercer poema subraya esta rivalidad al seguir las palabras de la tercera poesía de Hugo en la serie «Fantômes». Así, entran en correspondencia uno de los más perfectos poemas de Baudelaire con uno de los más débiles de los que Hugo escribió. **<<**

[160] Sainte-Beuve, *Les consolations*, loc. cit., p. 125. (El comentario de Sainte-Beuve, publicado según el manuscrito, proviene de [George] Farcy). **<<**

[161] Hugo von Hofmannsthal, *Versuch über Victor Hugo*, Munich, 1925, p. 49. **<<**

[162] Cit. en Gabriel Bounourc, «Abîmes de Victor Hugo», en *Mesures*, 15 de julio de 1936, p. 39. **<<**

[163] Hugo, *Œuvres completes, Poésie, t. 2, Les orientales, Les feuilles d'automne*, París, 1880, p. 365. **<<**

[164] Ibíd., p. 363. **<<**

[165] Gustave Simon, *Chez Victor Hugo, Les tables tournantes de Jersey, Procés-verbaux des séances*, París, 1923, pp. 306-308, p. 314. **<<**

[166] Hugo, *Œuvres completes*, loc. cit., *Poésie*, t. 4, *Les châtiments*, París, 1882, p. 397 («Le caravane IV»). **<<**

[167] Pélin, un representante típico de la baja bohemia, escribió sobre este discurso en su diario *Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme*: «El ciudadano Hugo ha debutado en su tribuna de la Asamblea Nacional. Ha sido tal como todos previmos: un hacedor de gesticulaciones y de frases, orador de palabras rimbombantes y huecas; perseverando en la línea pérfida y calumniadora de su último afiche, habló de los desocupados, de la miseria, de los ociosos, de los holgazanes, los *lazzaroni*, de los pretorianos de la revuelta, de los *condottieri*; en una palabra, ha hecho sudar la metáfora para terminar con un ataque a los *ateliers nationaux» (anón.,* «Faits divers», en *Les boulets rouges. Feuille du club pacifique des droits de l'homme* [Redacteur: Le Cen Pelin], 1.er año, n.º 1, del 22 al 25 de junio 1848, p. 1). En su *Histoire parlementeire de la Seconde République* dice Eugène Spuller: «Víctor Hugo fue elegido con los votos de la reacción». «Siempre había votado con la derecha, exceptuando una o dos oportunidades donde la política no tenía importancia». (Eugène Spuller, *Histoire parlementaire de la Seconde République suivi d'une petite histoire du Second Empire*, París, 1891, p. 111 y p. 266). **<<**

[168] Hugo, *Œuvres completes*, loc.cit., *Roman*, t. 8, *Les Misérables*, IV, París, 1881, p. 306. *[Los miserables*, Buenos Aires, Suma de Letras, 2005]. **<<**

[169] II, p. 26. [*Salon de 1845*] **<<**

[170] II, p. 388. [*Conseils aux jeunes littérateurs*] **<<**

[171] II, p. 531. [*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. Auguste Barbier*] **<<**

[172] Cit. por Albert Thibaudet, *Intérieurs*, Paris, 1924, p. 15. **<<**

[173] Cit. por André Gide, «Baudelaire et M. Faguet», en *Nouvelle revue française*, t. 4, 1.º de noviembre de 1910, p. 513. **<<**

[174] Rémy de Gourmont, *Promenades littéraires. Deuxième série*, París, 1906, p. 86. **<<**

[175] Baudelaire, *Mon c’ur mis à nu et fusées. Journaux intimes. Edition conforme au manuscrit*, prefacio de Gustave Kahn, París, 1909, p. 5. **<<**

[176] II, p. 334. [Le peintre de la vie moderne] **<<**

[177] Cit. por Raynaud, loc. cit., p. 318. **<<**

[178] I, p. 96. [«Le soleil»] **<<**

[179] I, pp. 405-406. [*Le spleen de Paris*] **<<**

[180] «No confundiremos el *flâneur* con el *badaud*, hay un matiz que reconocerán los adeptos… El simple *flâneur* observa y reflexiona; al menos puede hacerlo. Está siempre en plena posesión de su individualidad. Por el contrario, la del *badaud* desaparece, absorbida por el mundo exterior… que lo golpea hasta la embriaguez y el éxtasis. Bajo la influencia del espectáculo, el *badaud* se convierte en un ser impersonal; ya no es más un hombre, es público, es la multitud» (Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de París*, París, 1858, p. 263). **<<**

[181] Gilbert Keith Chesterton, *Charles Dickens*. **<<**

[182] Prarond, amigo de juventud de Baudelaire, escribe en sus recuerdos de la época, alrededor de 1845: «Poco usábamos alguna mesa para trabajar, pensar, componer… Por mi parte», sigue diciendo después de una mención de Baudelaire, «más bien lo veía ante mí yendo y viniendo por la calle y armando sus versos; no lo veía sentado ante una pila de papel» (cit. por Alphonse Séché, *La vie des «Fleurs du mal»*, Amiens, 1928, p. 84). Algo similar cuenta Banville sobre el hotel Pimodan: «Cuando fui por primera vez, no encontré allí ni diccionarios ni un cuarto de trabajo, ni una mesa de las necesarias para escribir; tampoco había un buffet o un comedor y nada que recordarse el arreglo de un departamento burgués» (Théodore de Banville, *Mes souvenirs*, París, 1882, pp. 81-82). **<<**

[183] Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, t. 2: 1850-1880, París, 1906, p. 65. **<<**

[184] Cf. Georges Rency, *Physionomies littéraires*, Bruselas, 1907, p. 288. **<<**

[185] Marx, *Randglossen zum Programm der Deutschen Arbeiterpartei. Mit einer ausführlichen Einleitungundsechs Anhängen*, ed. de Karl Korsch, Berlín, Leipzig, 1922, p. 22. *[Critica al programa de Gotha*, Madrid, Vosa, 1991]. **<<**

[186] Baudelaire, *Dernières lettres inédites à sa mere*, preámbulo y notas de Jacques Crépet, París, 1926, pp. 44-45. **<<**

[187] Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, loc. cit., pp. 122-123. *[El dieciocho Brumario de Louis Bonaparte*, Buenos Aires, Prometeo, 2011]. **<<**

[188] Cf. «Pour toi, vieux maraudeur,/ L’amour n’a plus de goût, non plus que la dispute» (I, p. 89; «Le goûut du néant»). Una de las pocas figuras repugnantes en la amplia y la mayoría de las veces opaca bibliografía sobre Baudelaire, es el libro de Peter Klassen. Compuesto en la depravante terminología del círculo de George, presenta a Baudelaire, en cierto modo, bajo el casco de acero: pone en el centro de su vida la restauración ultramontana, es decir el momento «en que, según los intereses del restaurado reino de derechos divinos, por las calles de París es conducido el santo sacramento ante las armas relucientes e inmóviles. Esto puede haber sido algo decisivo, una experiencia esencial para toda su vida» (Peter Klassen, *Baudelaire. Welt und Gegenwelt*, Weimar, 1931, p. 9). Baudelaire tenía por entonces seis años. **<<**

[189] Marcel Proust, «A propos de Baudelaire», en *Nouvelle revue française*, t. 16, 1.º de junio de 1921, p. 646. **<<**

[190] I, p. 104. [«Les petites vieilles»] **<<**

[191] II, p. 408. [*Pierre Dupont*] **<<**

[192] Balzac, *L'illustre Gaudissart (Œuvres completes* [Calmann Lévy], t. 13, *Scenes de la vie de province. Les Parisienes en Province)*, París, 1901, p. 5. *[El ilustre Gaudissart*, Barcelona, Nauta, 1964]. **<<**

[193] I, p. 119. [«L'âme du vin»] **<<**

[194] II, p. 239. *[Salan de 1859*] **<<**

[195] Más tarde, el suicidio aparece en Nietzsche bajo un aspecto similar. «No puede uno cansarse de condenar al cristianismo por haber invalidado… el valor de… un gran movimiento de nihilismo purificador, que acaso estaba en marcha:… siempre combatiendo el acto del nihilismo, el suicidio» (cit. por Karl Löwith, *Nietzsches Philosophic der ewigen Wiederkunft des Gleichen*, Berlín, 1935, p. 108). **<<**

[196] II, pp. 133-134. [*Salon de 1846*] **<<**

[197] Charles Benoist, «L’homme de 1848. II: Comment il s’est développé le communisme, l’organisation du travail, la réforme», en *Revue des deux mondes*, año 84, 6.º período, t. 19, 1.º de febrero de 1914, p. 667. **<<**

[198] II, pp. 54-55. [*Salon de 1845*] **<<**

[199] II, p. 134. [*Salon de 1846*] **<<**

[200] II, p. 136. Ibíd. **<<**

[201] Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gauge. Neue Folge. Drittes Heft*, Stuttgart, 1861, p. 117 («Vernünfige Gedanken über die jetztige Mode»). **<<**

[202] I, p. 22. [«L'albatros»] **<<**

[203] Vischer, loc.cit., p. 111. **<<**

[204] II, p. 134-135. *[Salon de 1846*] **<<**

[205] Bounoure, loc. cit., p. 40. **<<**

[206] I, pp. 249-250. [*Du vin et du haschush*] **<<**

[207] Cit. por Firmin Maillard, *La cité des intellectuels. Scènes cruelles et plaisantes de la vie littéraire des gens de lettres au XIXe siècle*, 3.ª ed., París, sin fecha [1905], p. 362. **<<**

[208] Por mucho tiempo, Baudelaire alimentó la intención de ofrecer al público novelas construidas en este ambiente. En su legado se encontraron huellas de este propósito, bajo la forma de varios títulos: *Les Einseignements d’un monstre, L’Entreteneur, La Femme malhonnête*. **<<**

[209] I, p. 193. [«Les plaintes d’un Icare»] **<<**

[210] Setenta y cinco años más tarde se reavivó la confrontación del proxeneta con el hombre de letras. Cuando los escritores fueron echados de Alemania, hizo su ingreso a la escritura alemana la leyenda de un tal Horst-Wessel. **<<**

[211] II, p. 336. [*Le Peintre de la vie moderne*] **<<**

[212] Kahn, loc. cit., p. 15. **<<**

[213] II, p. 580. [*Victor Hugo. Les miserables*] **<<**

[214] II, p. 508. [*Richard Wagner et Tannhauser à Paris*] **<<**

[215] II, p. 337. [*Le Peintre de la vie moderne*] **<<**

[216] II, p. 363. Ibid. **<<**

[217] II, p. 326. Ibíd. **<<**

[218] I, p. 99. [«Le cygne»] **<<**

[219] Emile Verhaeren, *Les villes tentaculaires*, París, 1904 (L'âme de la ville). **<<**

[220] Charles Péguy, *Œuvres completes. [I] Œuvres de prose,* t. 4, *Notre jeunesse. Victor-Marie, comte Hugo*, introd. de André Suarès, París, 1916, pp. 388-389. **<<**

[221] Hugo, *Œuvres completes*, loc. cit. *Roman*, t. 8, *Les Miserables*, IV, París, 1881, pp. 55-56. *[Los miserables*, Buenos Aires, Suma de Letras, 2005]. **<<**

[222] Friedrich von Raumer, *Briefe aus París und Frankreich im Jahre 1830. Zweiter Theil*, Leipzig, 1831, p. 127. **<<**

[223] Hugo, *Œuvres completes*, loc. cit. *Poésie*, t. 3, *Les chants du crépuscule. Les voix intérieures, Les rayons et les ombres*, París, 1880, p. 234 («A Fare de triomphe III»). **<<**

[224] Ibíd., p. 244 («A l’arc de triomphe VIII»). **<<**

[225] Léon Daudet, *Paris vécu. Rive droite. Illustré de 46 compositions et d'une eau-forte originale par P.-J. Poitevin*, París, 1930, pp. 243-244. **<<**

[226] Paul Bourget, «Discours académique du 13 juin 1895. Succession à Maxime Du Camp», *L'anthologie de l'Académie française*, t. 2, París, 1921, pp. 191-193. **<<**

[227] Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses functions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle*, t. 6, París, 1886, p. 253. **<<**

[228] Joseph Joubert, *Pensées. Précédées de sa correspondance. Dune notice sur sa vie, son caractere et ses travaux par Paul de Raynal*, t. 2, 5.ª ed., París, 1869, p. 267. **<<**

[229] En el siglo XX, Meryon encontró en Gustave Geffroy a su biógrafo. No es casualidad que la obra maestra de este autor sea una biografía de Blanqui. **<<**

[230] Cit. por Gustave Geffroy, *Charles Meryon*, París, 1926, p. 59.Meryon había debutado como oficial de Marina. Su último grabado muestra el Ministerio de Marina en la Place de la Concorde. En las nubes, un cortejo de caballos, carros y delfines se precipita sobre el ministerio. No faltan barcos y serpientes de mar; entre el grupo pueden verse algunas criaturas con forma humana. Geffroy halla con soltura el «significado» de este grabado sin detenerse en la forma de la alegoría: «Se despide de la ciudad donde ha sufrido, a través de este asalto de sus sueños sobre este edificio, tan duro como una fortaleza, donde estaban inscriptos los certificados de su carrera cuando era un joven abanderado, al alba de su vida, cuando embarcaba hacia islas lejanas» (Geffroy, *Charles Meryon*, loe. cit., p. 161). **<<**

[231] Ibíd., p. 3.La voluntad de conservar «la huella» es una parte clave de este arte. El título de Meryon para esta serie de grabados muestra una piedra en pedazos, con las huellas impresas de plantas fósiles. **<<**

[232] Cf. el comentario de reproche de Pierre Hamp: «El artista… admira la columna del templo babilónico y desprecia la chimenea de la fábrica» (Pierre Hamp, «La littérature, image de la société», en *Encyclopedicfranţaise*, t. 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine* /, París, 1935, fase. 16.64-1). **<<**

[233] II, p. 293. [*Peintres et aquafortistes*] **<<**

[234] Proust, «A propos de Baudelaire», loc. cit., p. 656. **<<**

[235] I. p.53. **<<**

[236] Barbey d’Aurevilly, *Du dandisme et de G. Brummel*, Memoranda, París, 1887, p. 30. **<<**

[237] II, p. 162. [*Exposition universelle de 1855*] **<<**

[238] Henry-René d'Allemagne, *Les Saint-Simoniens 1827-1837*, prefacio de Sébastien Charléty, París, 1930, p. 310. **<<**

[239] Claire Demar, *Ma loi d'avenir*, obra póstuma publicada por Suzanne, París, 1834, pp. 58-59. **<<**

[240] Cit. por Firmin Maillard, *La légende de la femme émancipée. Histoire de femmes pour servir à l'histoire contemporaine*, París [sin año], p. 65. **<<**

[241] II, p. 445. [*Gustave Flaubert*] **<<**

[242] II, p. 448. Ibíd. **<<**

[243] I, p. 157. [«Lesbos»] **<<**

[244] I, p. 161. [«Delphine et Hippolyte»] **<<**

[245] Puede que se trate que de una alusión a *Ma loi d’avenir* de Claire Demar. **<<**

[246] II, p. 534. [*Reflexions sur quelques-uns de mes contemporains. Marceline Desbordes-Valmore*] **<<**

[247] *Paris sous la République de 1848. Exposition de la Bibliotheque et des travaux historiques de la ville de París*, París, 1909, p. 28. **<<**

[248] Un fragmento de 1844 (I, p. 213) parece en este punto concluyente. El famoso dibujo en pluma que Baudelaire hizo de su amante muestra un modo de andar que se asemeja sorprendentemente al de las mujeres embarazadas. Esto no es prueba que vaya contra su aversión. **<<**

[249] Lemaître, loc. cit., p. 28-31. **<<**

[250] I, p. 67. [«L’invitation au voyage»] **<<**

[251] II, p. 630. [*Mon c’ur mis à nu*] **<<**

[252] II, p. 352. [*Le Peintre de la vie moderne*] **<<**

[253] II, p. 351. Ibid. **<<**

[254] *Les Petits-Paris. Par les auteurs des Mémoires de Bilboquet* [Par Taxilc Delord u.a.], t. 10: *Paris-viveur*, París, 1854, p. 26. **<<**

[255] I, p. 101. [«Les sept vieillards»] **<<**

[256] Cf. Champfleury [Jules Husson], *Souvenirs et portraits de jeunesse*, París, 1872, p. 135. **<<**

[257] Reproducido a partir de «La situation» en André Billy, *Les écrivains de combat*, París, 1931, p. 189. **<<**

[258] Cf. Gide, loc. cit., p. 512. **<<**

[259] Cf. Jacques Rivière, *Etudes*, 18.ª ed., París, 1948, p. 15. **<<**

[260] Cf. Lemaître, loc. cit., p. 29. **<<**

[261] Jules Laforgue, *Melanges posthumes*, París, 1903, p. 113.

Entre esta multitud de ejemplos:

Nous volons au passage un plaisir clandestin

Que nous pressons bien fort comme une vieille orange. (I, p. 17. «Au lecteur»)

Ta gorge triomphante est une belle armoire. (I, p. 65. «Le beau navire»)

Comme un sanglot coupé par un sang écumeux

Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux. (I, p. 118. «Crépuscule du matin»)

La tête, avec l'amas de sa crinière sombre

Et de ses bijoux précieux,

Sur la table de nuit, comme une renoncule,

Repose. (I, p. 126. «Une martyre») **<<**

[262] Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*, loc. cit., p. 170. **<<**

[263] I, p. 57. [«Révetsibilité»] **<<**

[264] Geffroy, *L’enfermé*, loc. cit., pp. 276-277. **<<**

[265] Cit. por Crépet, loc. cit., p. 81. **<<**

[266] I, p. 136. [«Le reniement de saint Pierre»] **<<**

[267] Charles Baudelaire, *Œuvres*, texto establecido y anotado por Yves-Gérard Le Dantec, 2 tomos, París 1931-1932. (Bibliothèque de la Pleiade, 1 y 7). I, p. 18. (A partir de ahora sólo citado por tomo y número de página). [«Au lecteur»] *[Obras completas*, 2 vols., Barcelona, Altaya, 1995]. **<<**

[268] Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 1: Du côté de chez Swann. *[En busca del tiempo perdido*, t. 1, *Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza, 1998]. **<<**

[269] Ibid., p. 69. **<<**

[270] Theodor Reik, *Der überraschte Psychologe. Über Erraten und Verstehen unbewußter Vorgänge*, Leiden, 1935, p. 132. **<<**

[271] Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, 3.ª ed., Viena, 1923, p. 31. *[Obras completas*, t. 18: *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001].En el ensayo de Freud, los conceptos de recuerdo [Erinnerung] y memoria [Gedächtnis] no muestran una diferencia de significado fundamental para el presente contexto. **<<**

[272] Freud, loc. cit., p. 31-32. **<<**

[273] Ibid., p. 31. **<<**

[274] Ibid., p. 30. **<<**

[275] Proust trata estos «otros sistemas» de múltiples formas. Su preferida es representarlos a través de las extremidades del cuerpo, y al hacerlo no se cansa de hablar de las imágenes de la memoria allí depositadas, de cómo irrumpen en la conciencia sin atender a ninguna de sus señales cuando un muslo, un brazo o un hombro quedan, en la cama, involuntariamente en una posición que habían asumido alguna vez hace años. La *mémoire involontaire des membres* es uno de los temas preferidos de Proust (cf. Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 1: Du côté de chez Swann, l.c. I, p. 15). **<<**

[276] Freud, loc. cit., p. 34-35. **<<**

[277] Ibid., p. 41. **<<**

[278] Ibid., p. 42. **<<**

[279] Paul Valéry, *Analecta*, París, 1935, pp. 264-265. **<<**

[280] Freud, loc. cit., p. 32. **<<**

[281] Baudelaire, *Les fleurs du mal*. Introducción de Paul Valéry, Crés, París, 1928, p. X. **<<**

[282] Citado por Ernest Raynaud, *Charles Baudelaire*, París 1922, p. 318. **<<**

[283] Cf. Jules Vallès, «Charles Baudelaire», en André Billy, *Les écrivains de combat. (Le XlXe siècle).,* París, 1931, p. 192. **<<**

[284] Cf. Eugène Marsan, *Les cannes de M. Paul Bourget et le bon choix de Philinte. Petit manuel de l'homme élegant*, París, 1923, p. 239. **<<**

[285] Cf. Firmin Maillard, *La cité des intellectuels*, París, 1905, p. 362.
**<<**

[286] II, p. 334. [*Le peintre de la vie moderne*] **<<**

[287] I, p. 96. [«Le Soleil»] **<<**

[288] Cf. André Gide, «Baudelaire et M. Faguet», en *Morceaux choisis*, París, 1921, p. 128. **<<**

[289] Cf. Jacques Rivière, *Etudes*, [18.ª ed., París 1948, p. 14], **<<**

[290] I, p. 29. [«L’ennemi»] **<<**

[291] I, p. 31. [«Bohèmiens en voyage»] **<<**

[292] I, p. 113. [«La servante au grand cœur done vous étiez jalousie…»]. **<<**

[293] I, pp. 405-406. [*Le spleen de Paris*]. **<<**

[294] Dotar de un alma a esta multitud es el deseo más íntimo del *flâneur*. Los encuentros con esta multitud representan para él esa vivencia que tiene para contar continuamente. Es inevitable pensar que en la obra de Baudelaire hay algunos reflejos de esta ilusión; y siguió jugando su papel hasta hoy. El *unanimisme* de Jules Romain es uno de sus productos tardíos, y hoy admirados. **<<**

[295] *Die Lage der arbeitenden Klasse in England. Nach eigner Anschauung und authentischen Quellen*, 2$^{da}$ ed., Leipzig, 1848, pp. 36-37. *[La situación de la clase obrera en Inglaterra*, Buenos Aires, Júcar, 1979]. **<<**

[296] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke. Vollstandige Ausg. durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, t. 19: *Briefe von undan Hegel*, editado por Karl Hegel, Leipzig, 1887, Parte 2, p. 257. **<<**

[297] Paul Desjardin: «Poètes contemporains. Charles Baudelaire», en *Revue bleue. Revue politique et littéraire* (París), 3.ª serie, t. 14, año 24, I[114] serie, n.º 1, 2 de julio de 1887, p. 23. **<<**

[298] Característico para el procedimiento de Barbier resulta su poema «Londres»; describe la ciudad en veinticuatro líneas para terminar torpemente con los siguientes versos:

Enfin, dans un amas de choses, sombre, immense,

Un peuple noir, ivant et mourant en silence,

Des êtres par milliers, suivant l'instincr fatal,

Et courant après l'or par le bien et le mal.

(Auguste Barbier, *Jambes et poèmes*, París, 1841, pp. 193-194). Baudelaire fue más influenciado de lo que se ha querido reconocer por los «poemas de tesis» de Barbier, en especial por el ciclo sobre Londres «Lazare». Así cierra su «Crépuscule du soir»:

… ils finissent

Leur destinée et vont vers le gouffre commun;

L'hôpital se remplit de leurs soupirs. — Plus d'un

Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,

Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée. (I, p. 109).

Comparémoslo con el final de la octava estrofa del «Mineurs de Newcastle» de Barbier:

Et plus d'un qui rêvait dans le fond de son âme

Aux douceurs du logis, a l'oeil bleu de sa femme,

Trouve au ventre du gouffre un éternel tombeau.(Barbier, loc. cit., pp. 240-241). Con unos pocos retoques magistrales Baudelaire construye el fin banal de un hombre de la gran ciudad a partir del destino de un minero. **<<**

[299] La fantasmagoría, donde el que espera pasa su tiempo, la Venecia de los pasajes con que el Segundo Imperio pretendía engañar en su sueño a los parisinos, no transporta más que algunos individuos sobre su cinta de mosaicos en movimiento. Por este motivo, los pasajes no aparecen en Baudelaire. **<<**

[300] I, p. 106. [«A une passante»] **<<**

[301] Albert Thibaudet, *Intérieurs*, París, 1924, p. 22. **<<**

[302] Proust, *A la recherch du temps perdu*, t. 6: *La prisionnière*, París, 1923. I, p. 138. *[En busca del tiempo perdido*., t. 5: *La fugitiva*, Madrid, Alianza, 1998]. **<<**

[303] El tema del amor por la mujer que pasa fue recogido por uno de los primeros poemas de George. Pero lo esencial no quedó a su alcance: la corriente, que pasa delante del poeta y con que la multitud arrastra a la mujer. De este modo, el resultado es una tímida elegía. Las miradas del que habla, tal como confiesa a su dama, «húmedas de anhelos pasan / antes de atreverse a hundirse en la tuya» (Stefan George, *Hymnen Pilgerfahrten Algabal*, 7.ª ed., Berlín 1922, p. 23). Por su parte, Baudelaire no deja lugar a dudas: *él* ha clavado los ojos en los de la transeúnte. **<<**

[304] Edgar Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de Charles Baudelaire (Charles Baudelaire, *Œuvres completes*, t. 6: *Traductions II*). Calmann Lévy, París, 1887, p. 88. *[Cuentos*, t. I, trad, de J. Cortázar, Madrid, Alianza, 1970]. **<<**

[305] Ibíd., pp. 90-91. **<<**

[306] Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, loc. cit., p. 89.Existe, para este pasaje, un paralelo en «Un jour de pluie». El poema, aunque firmado por otra mano, fue atribuido a Baudelaire (cf. Charles Baudelaire, *Vers retrouvés*, Jules Mouquet, París, 1929). El último verso, que da al poema ese carácter enormemente lúgubre, tiene su correspondencia exacta en «El hombre de la multitud». Leemos en Poe: «Los rayos de luz de las farolas a gas, al principio débiles en su contienda con el atardecer, habían triunfado ahora y arrojaban sobre cada cosa un lustre irregular y estridente, lodo parecía negro pero reluciente como esa madera de ébano con que se ha com parado el estilo de Tertuliano». En este caso, el encuentro de Baudelaire con Poe es más sorprendente aún si consideramos que el poema fue escrito, a más tardar, en 1843, es decir, cuando Baudelaire todavía no conocía a Poe.

Chacun, nous coudoyant sur le trotcoir glissant,

Egoïste et brutal, passe et nous éclabousse,

Ou, pour courir plus vite, en s'éloignant nous pousse.

Partout fange, déluge, obscurité du ciel:

Noir tableau qu'eût rêvé le noir Ezéchiel! (I, p. 211). **<<**

[307] Poe, loc. cit., p. 90.En Poe, los hombres de negocios tienen algo demoníaco. Esto nos recuerda a Marx, que hace responsable al «febril movimiento juvenil de la producción material» en los Estados Unidos del hecho de que no hubiese habido «ni tiempo ni oportunidad» de «deshacerse del viejo mundo de los espíritus» (Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, loc. cit., p. 30). Baudelaire describe cómo con el crepúsculo despiertan en la atmósfera «los demonios malsanos, como gente de negocios». Quizá este pasaje de «Crepuscule du soir» sea una reminiscencia del texto de Poe. **<<**

[308] Cf. II, pp. 328-335. [*Le Peintre de la vie moderne*] **<<**

[309] En ciertas ocasiones, un peatón sabía cómo demostrar su desenfado de una forma provocativa. Hacia 1840 y por un tiempo, resultó de buen gusto sacar a pasear tortugas en los pasajes. Al *flâneur* le gustaba seguir el ritmo por ellas prescripto. Si hubiese dependido de él, el progreso hubiera debido aprender este paso. Pero no fue el *flâneur* sino Taylor quien tuvo la última palabra, convirtiendo en lema la frase «Guerra a la *flânerie*». **<<**

[310] En el personaje de Glasbrenner vemos al hombre privado e independiente como un débil retoño del citoyen. El personaje de Nante no tiene ninguna razón para salir en busca de alguna cosa. Se acomoda en la calle, y sabemos que esta calle no lo llevará a ningún lado; está tan en su casa como el pequeño burgués en sus cuatro paredes. **<<**

[311] Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Ausgewahlte Schriften*, t. 14: *Leben und Nachlaß*. Von Julius Eduard Hitzig, t. 2, 3[1] ed., Stuttgart, 1839, p. 205.Es notable cómo se llega a esta confesión. Según su invitado, el primo mira todo el movimiento de la calle solo porque disfruta del juego de los colores cambiantes. Pero a la larga, dice, esto resultará cansador. Algo similar, y no mucho más tarde, escribe Gogol sobre un mercado en Ucrania: «Había tanta gente andando por ahí que tuve que entrecerrar los ojos». Acaso el espectáculo cotidiano de una multitud en movimiento haya representado una visión a la que el ojo aún debía adaptarse. Si lo aceptáramos como supuesto, no será entonces imposible postular que después de superada esta tarea, el ojo habrá de disfrutar toda oportunidad de asegurarse la posesión de esta nueva conquista. El procedimiento de la pintura impresionista, que obtiene una imagen del tumulto de las manchas de colores, sería entonces un reflejo de experiencias que se habían vuelto cotidianas para el ojo del hombre de la gran ciudad. Un cuadro como el de la «Catedral de Chartres» de Monet, que es casi un hormiguero de piedras, podría ilustrar esta suposición. **<<**

[312] En este texto, Hoffmann dedica algunas menciones edificantes a los ciegos que mantienen la cabeza dirigida al cielo. Baudelaire, que conocía este relato, creó a partir del comentario de Hoffmann una variante, en la línea final de los «Aveugles», que desmiente ese carácter edificante: «Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles?» (I, p. 106). **<<**

[313] Heinrich Heine: *Gespräche. Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen. Gesammelt und hrsg. von Hugo Bieber*, Berlin, 1926, p. 163. **<<**

[314] Valéry, *Cahier B, 1910*, París, pp. 88-89. **<<**

[315] II, p. 333— [*Le Peintre de la vie moderne*] **<<**

[316] Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Okonomie. Ungekürzte Ausg. nacher 2 Aufl. von 1872*, t. 1, [Karl Korsch], Berlin, 1932, p. 404. [cap. 13, 4: «La fábrica»]. *[El capital: crítica de la economía política*, Madrid, Akal, 2000]. **<<**

[317] Ibid., p. 402. **<<**

[318] Ibíd., p. 402. **<<**

[319] Ibíd., p. 323. **<<**

[320] Ibíd., p. 336 [t. 1, capítulo 12, 3: «Las dos formas fundamentales de la manufactura»]. **<<**

[321] Cuanto más se vaya reduciendo el tiempo de instrucción del obrero industrial, más largo será el del militar. Acaso sea parte de la preparación de la sociedad para la guerra total que la ejercitación se haya trasladado de la praxis de la producción a la praxis de la destrucción. **<<**

[322] Alain, Emile Auguste Chartier, *Les idées et les âges*, París, 1927, p. 183 («Le jeu»). **<<**

[323] Cf. I, p. 456, *[Le Spleen de Paris*, «Le joueur généreux»] también II, p. 630. *[Mon c’ur mis à nu*] **<<**

[324] Ludwig Borne, *Gesammelte Schriften. Neue vollständige Ausg*., t. 3, Hamburgo, Frankfurt, 1862, pp. 38-39. **<<**

[325] II, p. 135. [*Salon de 1846]* **<<**

[326] El juego deja sin vigencia los órdenes de la experiencia. Es acaso una oscura sensación de este hecho lo que hace corriente, entre los jugadores, esa «popular invocación a la experiencia». El jugador dice «mi número» como el vividor dice «mi tipo». Hacia el final del Segundo Imperio, la actitud de ambos marcaba tendencia. «En el boulevard, era de lo más común atribuir todo a la suerte» (Gustave Gaston Rageot, «Qu’est-ce qu’un événement?», en *Le temps*, 16 de abril de 1939). La apuesta en el juego contribuye a este modo de pensar. Es un medio para dar a los acontecimientos el carácter de shock, desligarlos del contexto de la experiencia. Para la burguesía también los acontecimientos políticos tomaban fácilmente la forma de golpes de suerte en la mesa de juego. **<<**

[327] Joseph Joubert, *Pensées*, París, 1882. II, p. 162. **<<**

[328] I, p. 94. [«L'horloge»] **<<**

[329] Cf. I, pp. 455-459. *[Le Spleen de Paris*, «Le joueur généreux»]
**<<**

[330] I, p. 110. [«Le jeu»] **<<**

[331] El efecto narcótico aquí tratado tiene su especificidad en lo temporal como el sufrimiento que debería aliviar. El tiempo es la materia con la que están tejidas las fantasmagorías del juego. Gourdon dice en sus *Faucheurs de nuit*. «Sostengo que la pasión por el juego es la más noble de todas las pasiones, pues comprende a muchas otras. Una serie de *coups* afortunados me procura más placer del que pueda tener, en años, un hombre que no juega… Ustedes creerán que en el oro que me toca solo veo la ganancia. Pero se equivocan. Veo allí los placeres que genera y los disfruto. Me llegan demasiado veloces como para que pudieran fastidiarme, demasiado variados para que pudieran aburrirme. Vivo cien vidas en una sola. Si viajo, es en el modo en que viaja una chispa eléctrica… Si soy avaro y guardo mis billetes de banco es porque conozco demasiado bien el valor del tiempo como para gastarlo como otra gente. Un cierto placer que me permitiera, me costaría miles de otros… Tengo mi placer en el espíritu y no quiero ningún otro». (Edouard Gourdon, *Les faucheurs de nuit. Joueurs et Joueuses*, París, 1860, pp. 14-15). Anatole France presenta las cosas de una forma similar en las bonitas notas sobre el juego del «Jardín d’Épicure». **<<**

[332] I, p. 110. [«Le jeu»] **<<**

[333] Proust, «A propos de Baudelaire», en *Nouvelle revue française*, c. 16, 1 de junio de 1921, p. 652. **<<**

[334] I, p. 23. [«Correspondances»] **<<**

[335] Lo bello es doblemente definible, tanto en su vinculación con la historia como con la naturaleza. En ambas relaciones quedará manifiesta la apariencia, lo aporético en lo bello. (Solo un bosquejo de la primera vinculación. Lo bello es, según su existencia *histórica*, un llamado a reunirse con aquellos que lo han admirado en otros tiempos. Ser conmovido por lo bello es un *ad plures ire*, tal como los romanos llamaban al acto de morir. La apariencia de lo bello consiste, para esta definición, en que no ha de encontrarse en la obra el objeto idéntico que la admiración trata de ganarse. Esta admiración no hace más que recoger aquello que las generaciones previas habían admirado en la obra. Unas palabras de Goethe harán pública la conclusión final de la sabiduría: «Todo lo que ha tenido una gran influencia ya no puede ser realmente juzgado»). Lo bello en su relación con la naturaleza puede ser definido como aquello que «permanece igual a sí mismo, en su esencia, solo en el encubrimiento» (cf. *Neue deutsche Beitrage*, ed. de Hugo von Hofmannsthal, Munich, 1925, II, 2, p. 161 [es decir, Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*]). las *correspondances* nos dan ciertas informaciones sobre lo que habrá que imaginar bajo ese encubrimiento. Con una abreviatura ciertamente osada, se podría nombrar a este último como lo «reproductor» en la obra de arte. Las *correspondances* representan la instancia ante la que el objeto de arte será encontrado como un objeto pasible de reproducción, pero precisamente por esto será un objeto por completo aporético. Si se quisiera reproducir la aporia misma en el material del lenguaje, llegaríamos al punto de definir lo bello como el objeto de la experiencia en el estado de la semejanza. Esta definición coincidiría en cierta manera con la formulación de Valéry: «Lo bello exige, acaso, la imitación servil de aquello que en las cosas es indefinible» (Valéry, *Autres Rhumbs*, París, 1934, p. 167). Si Proust regresa a este objeto tan de buena gana (que en su obra aparece como el

tiempo recobrado), no se puede decir que esté revelando algo secreto. Más bien pertenece a los aspectos más desconcertantes de su proceder que, una y otra vez, Proust ponga en el centro de sus extensas consideraciones el concepto de la obra de arte como copia, el concepto de lo bello, en suma, el aspecto hermético por excelencia del arte. Proust comenta el origen y las intenciones de su obra con la asiduidad y la urbanidad convenientes a un distinguido amateur. Ciertamente, esto encuentra su contraparte en Bergson. El tono de las siguientes palabras, con las que el filósofo sugiere todo aquello que puede esperarse al hacernos presente visualmente la corriente sin interrupción del devenir, nos recuerda a Proust: «La especulación pura no será la única en beneficiarse de esta visión del devenir universal. Podemos hacerla entrar en nuestra vida de todos los días y, a través de ella, obtener de la filosofía satisfacciones análogas a las del arte, pero más frecuentes, más continuas, más accesibles también al común de los mortales» (Henri Bergson, *Im pensée et le mouvant. Essais et conferences*, París, 1934, p. 198 [V. «La perception du changement. Conférences faites á l'Université d'Oxford les 26 et 27 mai 1911. Deuxième conférence»]). Bergson ve en gran perspectiva aquello que los mejores análisis goetheanos de Valéry se figuran como el «aquí» donde lo insuficiente se convierte en acontecimiento. **<<**

[336] II, p. 536. [*Rèflexions sur quelques-uns de mes contemporains. Marceline Desbordes-Valmore*] **<<**

[337] I, p. 30. [«La vie antérieure»] **<<**

[338] I, p. 192. [«Recueillement»] **<<**

[339] Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 8: *Le temps retrouvé*, París. II, pp. 82-83. *[En busca del tiempo perdido*, t. 7: *El tiempo recobrado*, Madrid, alianza, 1998]. **<<**

[340] II, p. 89. [«Le goût du néant»] **<<**

[341] Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les hommes. (XIXe siècle),* 3.ª parte, *Les poêtes*, París, 1862, p. 381. **<<**

[342] I, p. 89. [«Le goût du néant»] **<<**

[343] En el místico «Coloquio entre Monos y Una», Poe inserta el transcurso vacío del tiempo al que está sometido el sujeto en el *spleen*, en cierto modo, dentro de la *durée*, y parece experimentar como una felicidad ahora estar libre de los horrores propios de ese tiempo. Un «sexto sentido» es concedido a los muertos, en la forma de un don para obtener del transcurso vacío del tiempo una cierta armonía, que puede ser fácilmente perturbada por el ritmo del segundero. «Pero en mi cerebro parecía haber surgido eso para lo cual no hay palabras que puedan dar una concepción siquiera borrosa a la inteligencia simplemente humana. Lo llamaré, si me permiten, una pulsación pendular mental. Era la encarnación moral de la idea humana abstracta del Tiempo. En la absoluta coordinación de este movimiento —o de alguno similar— se habían regulado los cielos de los globos celestes. Con su ayuda medía ahora las irregularidades del reloj colocado sobre la repisa de la chimenea y de los relojes de los presentes. Su tictac llegaba sonoro a mis oídos. La más ligera desviación de la proporción exacta… me afectaba del mismo modo que las violaciones de la verdad abstracta afectarán, en la tierra, el sentido moral» (Poe, loc. cit., pp. 336-337). **<<**

[344] I, p. 88. [«Spleen» LXXVIII] **<<**

[345] Max Horkheimer, «Zu Bergsons Metaphysik der Zeit», en *Zeitschrift für Sozialforschung* 3 (1934), p. 332. **<<**

[346] Cf. Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, París, 1933, pp. 166-167. **<<**

[347] La atrofia de la experiencia se anuncia en Proust en la realización inalterada de su intención última. Nada más ingenioso que recordar al lector, como al pasar, nada más fiel que su manera constante de hacer presente al lector: la redención es mi acto privado. **<<**

[348] I, p. 89. [«Le goût du néant»] **<<**

[349] II, p. 197. **<<**

[350] II, p. 224. *[Salón de 1859*] **<<**

[351] II, pp. 222-223. [*Salon de 1859*] **<<**

[352] II, p. 224. [*Salon de 1859*] **<<**

[353] Valéry, «Avant-propos», en *Encyclopédie franţaise*, t. 16: *Arts et littératures dans la société contemporaine I*, París, 1935, pp. 5-6. **<<**

[354] El instante de un logro semejante queda, a su vez, marcado como irrepetible. En esto se basa el sistema constructivo de la obra de Proust: cada una de las situaciones en que el cronista es tocado por el aliento del tiempo perdido, se convierte por esto en una situación incomparable y destacada en la serie del resto de los días. **<<**

[355] Cf Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 8: *Le temps retrouvé*, loc. cit., I, p. 236. **<<**

[356] Novalis, *Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn*, Berlín, 1901. 2.ª parte, I mitad, p. 293. **<<**

[357] Esta investidura es una fuente de surgimiento de la poesía. Cuando el hombre, el animal o algo inanimado investido de esta forma por el poeta levanta la mirada, la alarga entonces hacia la lejanía; la mirada de la naturaleza, así despertada, sueña y arrastra al poeta a su sueño. Incluso las palabras pueden tener su aura. Karl Kraus la describió así: «Cuanto más de cerca miramos una palabra, de tanto más lejos nos devuelve la mirada» (Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, Munich, 1912 *[Ausgewahlte Schriften* 4], p. 164). **<<**

[358] Cf. Walter Benjamin, «L’œuvre d’art à l’epoque de sa reproduction mécanisée», en *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), p. 43. *[La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2011]. **<<**

[359] Proust, *A la recherche du temps perdu*, t. 8: *Le temps retrouvé*, loc. cit., II, p. 33. **<<**

[360] Valéry, *Analecta*, loc. cit., pp. 193-194. **<<**

[361] I, p. 40. («Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne..»]. **<<**

[362] I, p. 190. («L’avertisseur»] **<<**

[363] Cf. I, p. 23. [«Correspondances»] **<<**

[364] I, p. 40. [«Tu mearais l’univers entier dans ta ruelle»] **<<**

[365] II, p. 622. **<<**

[366] II, p. 359. [*Le Peintre de la vie moderne*] **<<**

[367] Georg Simmel, *Mélanges de philosphie rélativiste. Contribution a la culture philosophique*, traducido por A. Guillain, París, 1912, pp. 26-27. **<<**

[368] II, p. 273. [*Salon de 1859*] **<<**

[369] I, p. 94. [«L'horloge»] **<<**

[370] Cf. Jules Lemaître, *Les contemporains. Etudes etportraits littéraires*, 4.ª serie, 14.ª ed., París, 1897, pp. 31-32. **<<**

[371] II, p. 422. [*L’École païenne*] **<<**

[372] I, pp. 483-484. [*Le Spleen de París*, «Perte d’auréole»] **<<**

[373] Cf. II, p. 634. [*Fusées]* No es imposible que un shock patógeno haya dado ocasión a estas notas. En este caso, su reelaboración en la obra de Baudelaire resulta aún más reveladora. **<<**

[374] II, p. 641. [*Fusées*] **<<**

[375] Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemaße Betrachtungen*, 2.ª ed., Leipzig, 1893, t. I, p. 164. **<<**